الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي — *كلية الآداب و العلوم الإنسانية*
جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة — *قسم اللغة العربية و آدابها*

بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية

" الطاهر وطار – الأعرج واسيني – أحلام مستغانمي"

رسالــة مقــدمة لنيل شهــادة دكتــوراه العــلوم في الأدب الحــديث

***إعداد الطالب*:** **محمد الأمين بحــري**

لجنة المناقشة:

الاسم و اللقب	*الرتبة*	*الجامعة*	*الصــفة*
الطيب بودرباله	أستاذ التعليم العالي	باتنـــــة	رئـيـســاً
السعيد جاب الله	أستاذ محاضر	باتنـــــة	مشرفاً و مقرراً
محمد العيد تاورته	أستاذ التعليم العالي	قسنـــطينة	عضواً مناقشاً
عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	قسنـــطينة	عضواً مناقشاً
العربي دحو	أستاذ محاضر	باتنـــــة	عضواً مناقشاً
السعيد بوطاجين	أستاذ محاضر	خنشـــلـــة	عضواً مناقشاً

السنــة الجـامعيــة
1430-1429 هـ
2008 - 2009 م



إهـــــداء

إلى والدي الكـــــريمين..

مُقَدِّمَة

لا شك أن وراء كل رسالة غاية منشودة بعثت بها إلى الوجود، و هيأت إلى ذلك الأسباب، و فتحت أمام صاحبها الأبواب، و قد كانت الغاية التي تنشـــدها هذه الرسالة، مرتكزة أساساً على سبر بعض الفراغات في النقد الروائي، و إحداث جديد في نوعية الدراسة و الخطاب المدروس.

و إذا كان النقد الروائي يشهد إقبالاً ملفتاً في أيامنا هذه ســـواء في جانبــه النظري أو التطبيقي في تناوله للرواية العربية مـــن طـــرف النقـــاد و الدارســـين الأكاديميين على وجه الخصوص، فإن الرواية الجزائرية قد حظيت بنصيب نحســـبه وافراً من الدراسة و النقد في البحوث و الأطروحات و الرسائل الجامعيـــة. و إنمـــا كانت قلة الدراسات ملحوظة في تناول أنماط هذا الخطاب و تمفصلاته و على وجه الخصوص، ذلك الفراغ الكبير في تناول عنصر المأساة في هذا الخطاب بالتحديـــد. ذلك أن الشكل القديم/الجديـــد، الـــذي أصـــبح يســـمى في النظريـــة النقديـــة بـــ"المأساوي" Le tragique ، هو العنصر النادر الذي لم نعثـــر لـــه في حـــدود اطلاعنا على دراسات تتناول خطابه في الرواية الجزائرية.

فالمأساوي؛ كمضمون فني ليس هو المأساة، التي تبقى شـــكلاً أدبيـــاً؛ إذ إن المأساة لما كانت قد انتهت في الكتابات الملحمية و الفنون الدرامية القديمة شـــكلاً، فإن المأساوي لا زال مستمراً كمحتوى يبحث في الفنون الأدبية المعاصـــرة الـــتي تتحدث بهموم إنسانها و مشاكله الكونية، عن شكل يرتديه، و ملامح مســـتحدثة لوجه يلائم محتوى العصر الذي يحل فيه، و لعله قد وجد ذلـــك الوجـــه و ذلـــك الشكل في الرواية العربية المعاصرة، كما وجده في الملحمة و الدراما و الرواية عنـــد الغرب.

و بما أن رواية التسعينيات الجزائرية، قد ظهرت في مرحلة متأزمة من تاريخ هذا الشعب من الأمة العربية، فقد أشيع عنها بأنها **"رواية أزمة"**. و دون شك فإن هذا المأساوي المتنقل عبر الأشكال الأدبية و السردية على وجه الخصوص، منذ عصر الملاحم إلى يومنا هذا، قد وجد في هذه الظروف التاريخية المتأزمة من تاريخ الجزائر، و روايتها التي واكبت تلك الأحداث المأساوية، مناخاً مناسباً يحل فيه، و يبث في خطابها الروائي ملامح مأساوية يشتغل الإيديولوجي، و الرؤيوي، و المضموني، فيها من أجل تحديد صياغة فنية لهوية الشكل الجديد المنتظر.

هذا هو الشكل المأساوي الذي نسعى إلى استخلاص ملامح خطابه، و تقنيات بنائه، لنقف على هويته الشكلية المكتملة، و مقولتها الضمنية التي يتحدد بها الموقف المأساوي للخطاب.

و لا يتسنى ذلك إلا ببحث البنى السردية، و الوقوف على الشكل، و الموقف المأساويين، اللذين تحددهما كل بنية دلالية جزئية من بنيات الخطاب السردي.

و هذه البنى التي ستخضع للاستقصاء لن تخرج عن عناصر السرد و فضاءاته المألوفة من زمن، و مكان، و أحداث، و شخصيات، و لكل منها خطابه الخاص من زاويته الفنية التي تؤسس لركن جزئي من أركان الخطاب المأساوي في هذه الفترة الزمنية. و هي معطيات وجدناها كافية لاستخراج الخطاب المأساوي، بوجهه الجديد في الرواية العربية، و الجزائرية على وجه الخصوص، من خلال المدونة التي نتمثل بها لهذه الرواية.

و قد خضع اختيار المدونة في هذه الدراسة لمقاييس دقيقة راعينا فيها مكانة الكاتب من الرواية الجزائرية، و حرصنا في ذلك على تمثيل كل فترات هذه الرواية، و حجم ما كتب من روايات مسلسلة(ثلاثيات، و سداسيات) كيمَ يكون الخطاب متجانس البنى، لدى الروائيين جملة و فرادى.

و بهذا الصدد اخترنا نموذجاً رائداً من كل جيل من أجيال الروائيين الجزائريين: فمن الجيل الأول للروائيين الجزائريين الذين لا زالوا يستدرّون القلم، في مختلف الظروف، تمثلنا بالطاهر وطار، و من الجيل الثاني للروائيين الذين يمثلون التيار الأكاديمي المعاصر، تمثلنا بالأعرج واسيني، و من الوجوه البارزة حديثاً في مرحلة التسعينيات الجزائرية، تمثلنا بأحلام مستغانمي، التي سطع نجمها خلال مرحلة التسعينيات بثلاثيتها الروائية التي شغلت العالم العربي شهرة، فلم نكن لنغفلها و نحن نتناول الخطاب المأساوي للرواية الجزائرية بالدراسة.

هذا، دون أن نغمط بقية الروائيين ممن كتبوا في هذه المرحلة حقهم من أمثال إبراهيم سعدي، السعيد بوطاجين، فضيلة الفاروق و غيرهم. ذلك أن اختيارنا كان مقيداً كما أسلفنا، بالروايات المتجانسة الخطاب، أي تلك المسلسلة من ثلاثيات و سداسيات: و قد وجدنا ذلك متحققاً في ثلاثية الطاهر وطار(الشمعة و الدهاليز- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)*، و السداسية المأساوية للأعرج واسيني**. و ثلاثية أحلام مستغانمي المشهورة.

و في تحديدها للخطاب المدروس، تؤشر هذه الدراسة منذ البدء إلى الحدود الزمنية للمدونة الروائية، و هي من جهة ثانية إشارة إلى الحدود التاريخية للأزمة الوطنية، دون أن تكون رواية تاريخية بالمفهوم الغربي الذي حدده جورج لوكاتش"[1].

---

* - يصرح الطاهر وطار بأن هذه الروايات تشكل ثلاثية متكاملة الخطاب و ذلك في مقدمة روايته الأخيرة من هذه الثلاثية؛ " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".

** - يطلق الأعرج واسيني على ما كتب من روايات في مرحلة التسعينيات تسمية السداسية المأساوية، و هي روايات: " **سيدة المقام، ذاكرة الماء، حارسة الظلال، شرفات بحر الشمال، ضمير الغائب، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، المخطوطة الشرقية** "، لأنها رواية سيرة للذات و الوطن في هذه المرحلة و أشخاصها فضاءات تتقاطع فيها خطابات الأهل، الأصدقاؤه و الأعداء مع صغير الأحداث عظيمها- الأعرج واسيني في حوار مع الباحث – على هامش فعاليات الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"- 16-17-18 ديسمبر 2008.

[1] – الرواية التاريخية مصطلح أطلقه جورج لوكاتش على رواية القرن التاسع عشر، و هو عنوان لكتابه الصادر سنة 1962 المخصص لهذا الفن الجديد من الرواية الغرائبية التي تبدو أكثر تعبيراً عن الواقع من الرواية الواقعية في حد ذاتها، و يعود الفضل في تأسيس الرواية التاريخية التي تحكي عصرها بأساليب فنية و تعبيرية ليست واقعية بالضرورة للروائيين غوستاف فلوبير، والتر سكوت، و رومان رولان.أو رواد الغرائبية التاريخية في الرواية.ينظر George LUKACS : Le roman historique édition Payot- traduction :Robert sailley – Préface Claude edmande magny- Paris 1965. P 30-67.

ذلك أن العنوان يحدد منذ البدء الإطار الزمني الذي يغطيه الخطاب، جـــاعلاً منه إحدى البنيات الجوهرية في تحديد ملامح الخطاب و هويته و إشكاليته، و حتى منهجه الذي سيكون إيديولوجياً باحثاً في المضامين عن الخطوط العريضة لأشـــكال الخطاب المأساوي و بنيته.

و في هذه النقطة يمكن أن نتقاطع مع المنهج الإيديولوجي الـــذي يتوخـــاه جورج لوكاتش الذي درس إيديولوجية الرواية انطلاقاً مما هو تاريخي فيها. ذلـــك أن "ما هو تاريخي على وجه الخصـــوص هـــو اشـــتقاق الخصوصـــية التاريخيـــة للشخصيات عن الخصوصية التاريخية لعصرهم"[1].

و هذا يحيل إلى علاقة احتواء إيديولوجي متبادل بين الروائي وعصره، فـــإذا كان هذا الأخير يحتوى الروائي واقعياً، فإن الروائي يسعى جاهداً لاستيعابه فنيـــاً. فـــ "الهيمنة الفنية على التاريخ تعني إمكانية المبدع تعميم خصوصية الحاضر المباشر بإيلاء الأهمية الملموسة (التاريخية) للزمان و المكان، و الظـــروف الاجتماعيـــة، و النظرة إلى الإنسان بوصفه نتاج نشاطه في التاريخ"[2]، و هذه الخلفية النظرية هـــي التي تتقاطع منهجياً مع هذه الدراسة التي تستوعب التاريخ في روايـــة التســـعينيات انطلاقاً من سردية الزمن، و وصفية المكان في بابها الأول، و وظائفية الأحـــداث و الشخصيات في الباب الثاني.

أما الهدف من وراء هذه الدراسة فهو السعي إلى ضبط شـــكل مرهـــون في بنائه العضوي بالمحتوى المعبر عنه، أي أن شكل المأساوي في روايـــة التســـعينيات الجزائرية بكل ما أوتي من جدة و خصوصية، هو ابن شرعي للمحتوى الـــزمني، و المكاني للمرحلة التاريخية التي يحاورها. لأن هذا المضمون المأساوي إنما كان يعمل و يتفاعل من أجل إخراج شكل مأساوي جديد يرسم ملامحه و يحدد هويتـــه مـــن

---

[1]- George LUKACS : Le roman historique. P 17.

[2] ــ عبد الرزاق عيد- محمد جمال باروت: **الرواية التاريخية، دراسة في مدارات الشرق**. دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية. سوريا، الطبعة الأولى 1991.ص 7.

صلب الحوادث المروية. مرهَناً بالأزمة المعبر عنها، و الإشـكالية الأنطولوجيـة و الحضارية، التي يعيشها الجزائري في هذه الفترة التاريخية المأزومـة الـتي تقـدم في روايتها شكلاً مأساوياً نراه مختلفاً عن النموذج الغربي، هوية، و ملامحَ، و شكلاً و مضموناً.

فقررنا البحث في تفاصيله، و التعرض لملامحه الخصوصية، و الخلافيـة الـتي تعينه كياناً مستقلاً عن المعطى المأساوي في الرواية الغربية، الـتي شُـرِحَ بناؤهـا الشكلي بما يكفي من لدن نقادها. و إنما جئنا هنا لنبحث بدورنا، و نوجد الأطـر النظرية للشكل المأساوي الجديد الذي تفرزه الرواية العربية الجزائرية في هذه المرحلة التاريخية.

و لهذا فالمنهج المتبع لن يكون شكلانياً يهتم بتحليل اللغـة و ينطلـق مـن التمفصلات الشكلية كيمَ يحدد المدلولات أو المضامين التي تنجر عن دراسـتها و توظيفها و تأويلها، و لكنه ينزع أكثر إلى أن يكون بنيويـاً تكوينيـاً مضـموناً لا شكلاً؛ أي أنه لا يتبع خطوات البنيوية التكوينية التي سطرها غولدمان في استهدافه لرؤية العالم، و إنما هو بنيوي تكويني من حيث تتبعه لتشكل الخطـاب المأسـاوي انطلاقاً من المضامين و التمفصلات الخطابية، التي تقودنا إلى اسـتخلاص الشـكل المأساوي الجديد الذي أفرزته الأحداث الدرامية في هذه المرحلة التاريخية.

و من ثم فإن المنطلق سيكون من المضامين التي ستحدد لنا الشكل المأساوي الذي تصب فيه و ليس من الشكل إلى صياغة المضمون كما تكرسـه الأعـراف البنيوية الشكلانية. و هو ما أجبرنا على الخروج مـن المنـهج النصـي(البنيـوي الشكلاني) إلى المنهج السياقي (البنيوي التكويني) الذي يدرس النص بالنظر إلى مـا أفرزه من تداعيات خارجه (و ذلك مبثوث في القيمة الزمنية التي تؤطر مـدونتنا). و إن اقتضى ذلك توسل بعض الصياغات و الإجراءات المنهجية النصية على سبيل الاستعانة من أجل استجماع دلالات الخطاب المأساوي، الذي يقتضي أكثر مـن

إجراء و وسيلة منهجية لاستظهار مقولاته الثاوية خلف معماره النصي في المدونـــة الروائية للمرحلة.

ذلك أننا قد أفدنا فعلاً من بعض الصياغات البنيوية الشكلانية، و على وجه الخصوص خاصية المحورين الأفقي(التعاقبي) و العمودي(التزامني) بصورة تبدو لنـــا جديدة حينما تختص مثلا بالسمات السردية للنص كي تبوح بمكنونهـــا المأســـاوي الناتج عن تقاطع الموصوف المكاني العمودي مع أفقية المسرود الزمني و الحـــوادثي، مما يضفي عليه حركة دينامية خلاقة تمنح هوية مميزة لهذه الدلالة المأســـاوية علـــى امتداد الفضاء الروائي.

لذا فقد حرصنا على إبراز هذه الخاصية على مستوى الزمن مثلا في صورة ***التزامن و التعاقب*** و هو ما تُرجم في صورتي ***الانسلال و الانغراز*** الزمنيين و ذلك في تلك المراوحة الزمنية بين النمطين التاريخي المستوحى عن طريق الذاكرة، حينمـــا يتعامد مع الحاضر المبأر في حوادث مخصصة مقصودة من قِبَلِ الروائي دون غيرها .

و ترجمت حركة التزامن و التعاقب في توصـــيف الصـــورة الطوبوغرافيـــة للمكان في سمتي ***البانورامية*** أو الوصف الأفقي الماسح للمكان الشـــمولي باعتبـــاره سجناً كبيراً، و ***الديكورية*** المخصصة لوصف مَعْلَمٍ معين من معالم المكـــان المغلـــق معروف كمرجع في الواقع الموضوعي لدى القارئ.

و هكذا انقسمت الدراسة وفق هذا المنظور إلى بابين يضـــم كـــل منـــهما فصلين موسعين، فالباب الأول الموسوم بـــ" ***بنية الخطاب المأساوي في الفضـــاءين الزمني و المكاني*** " يختص الفصل الأول فيه:" ***البنية السردية للخطاب المأســـاوي- الفضاء الزمني*** " بالبنية السردية(استراتيجية الزمن)، أماالفصـــل الثـــاني:" ***البنيـــة الوصفية للخطاب المأساوي- الفضاء المكاني*** " فينصرف إلى البنيـــة الوصـــفية و تحسس معالمها(استراتيجية المكان).

و ارتأينا أن نمهد لك ذلك بمدخل يستجمع المفاهيم حول الفضاء السردي و الوصفي و قيمته الوظيفية في تقاليد الدراسات السردية البنيوية.

و يتلوه الباب الثاني بعنوان : "***بنية الخطاب المأساوي في فضائي الأحداث و الشخصيات***"، الذي ينصرف فصله الأول الموسوم بــ: "***بنية الحدث المأســاوي من خلال الوظائف السردية***" إلى استخلاص البنية الوظائفية للحدث عــبر آليــة الوظائف السردية" التي ساعدتنا في تقسيمه إلى عدة وحدات سردية حملــت كــل منها عنواناً يستوعب محتوى الدور الذي اشتغلت عليه كموكون مأساوي وظيفي في الخطاب السردي.

أما الفصل الثاني:"***بنية الخطاب المأساوي من خلال وظائفية الشخصــية المأساوية***" فقد غيرنا فيه الإجراء المنهجي بحثاً عن البنية الوظائفية للشخصية الــتي وجدناها تتضح أكثر من خلال النموذج العاملي لغريماس الــذي تم تحــويره مــع خصوصية بنيات إيديولوجية من بيئة زمانية و طوبوغرافية و واقع مــن جهــة، و الخطاب الروائي الذي يحاور تلك العناصر الخصوصية من جهة ثانية لنقرأه و نقــرأ به أهم التمفصلاته المعبرة عن الدور الوظيفي للشخصية المأساوية في هذا الخطاب.

و إنما طال التعديل مَنْهَجَيْ: البنيوية التكوينية و الاشتغال العاملي اســتجابة لخصوصية البيئة و الحدث و الشخصية العربية الجزائرية الــتي حاورهــا الخطــاب الروائي، و كي لا نقمع الخطاب بمنهج مدرسي محفوظ لا حوار و لا تحوير معه.

و حسبنا من خلال تلــك الإجــراءات المنهجيــة المتــأثرة إيــديولوجياً، و طوبوغرافيا، و تاريخياً بهذا الخطاب أن نجيب عن سؤال إشكالي نتأسس عليــه في كامل هذا البحث و هو: ما المقصود بالمأساوي رؤية، و بنية، و خطاباً في الروايــة الجزائرية؟ و هو سؤالٌ من شأنه أن يغمس الباحث في مغامرة دراسية إيديولوجيــة، و تكوينية، لاستكناه هوية الخطاب، و هو ما انتهينا إليه في مقاربة تأويليــة تعيــد النظر و تعلق بطاقات تأويلية على أهم ما استحصدته الدراسة من نتائج و عالجتــه

من محاور و نقاط مرجعية، و اعتمدته من إجراءات منهجية، حيث أطلقنا على هذه المقاربة التأويلية عنوان:"***تأويلية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية***" حرصنا فيها على التعرض بالتفسير و التأويل سواء الفني منه أو الإيديولوجي أو الواقعي لمختلف تلك النقاط المرجعيةو النتائج التي حصّلتها الدراسة و ذلك لإكمال ما قد ينقص دلالتها المأساوية مهما كانت طبيعة الإجراء المنهجي الذي عولجت به لمنح البنية المأساوية للخطاب صورة بانورامية شاملة و معبرة سواء من المنظور العاملي أو الجدلي أو البلاغي و حتى التأويلي.

كي نخلص أخيراً إلى جمع ما يمكن أن نتوصل إليه من خلاصات، و نتائج و مستجدات الدراسة، و محصلة المنهج المستعمل، و الجديد الذي أملنا فيه منذ البداية، و إبراز ما تحقق من أهداف.

لتكون الخاتمة عرضاً شاملا للحصيلة البحثية لكل فصل و باب، و جمعاً لما تجانس بنيوياً من بنيات الخطاب، و لما لشتات الملامح التي تناثرت عبر أقسام الدراسة للوقوف أخيراً على النموذج المأساوي الذي تموقفت منه المدونة الروائية، و قدمته في خطابها الذي نختص نحن بملمحه المأساوي.

أما من الوجهة التوثيقية للدراسة فإننا لم نجد صعوبة في اقتناء المراجع سواء العربية، المترجمة، أو الأجنبية منها، لأن مراجع السرديات و النقد الروائي متوافرة إلى درجة قد يعاب علينا إغفال بعضها، التي من شأنها أن تسهم مباشرة في محور دراستنا و قد سقطت من متاعنا لسبب أو لآخر . و من بين أهمها و أعمها فائدة نذكر في المراجع العربية:

- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن، الشخصية).
- السعيد بو طاجين: الاشتغال العاملي
- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.
- حسن نجمي شعرية الفضاء الروائي (المتخيل و الهوية في الرواية العربية) .

و نذكر من أهم المراجع المترجمة:

- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة.

- جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة.

- جوزيف كورتيس مدخل إلى السيميائية السردية

- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية.

و من المراجع الأجنبية نذكر:

- Beretta Alain : Le tragique.
- Freidrich. W. NIETZSCHE: La naissance de la tragédie..
- LUKACS Georges Le roman historique .
- GINETTE Gérard: Seuils.
- GINETTE Gérard: figure I .
- GINETTE Gérard : Figure III.
- GREIMAS A. G.: Sémantique structurale.

و يجدر بالباحث في مقامات العلم و البحث فيه و تحصيله أن يتوجه بالشكر و العرفان إلى من سدد خطاه، و أيد سعيه، و نصره على سلطان جهله، و في هذا المقام، أنوه بالمجهودات التي بذلها السيد المشرف الدكتور: سعيد جاب الله ، في سبيل إنجاح مهمتنا البحثية التي رعاها منذ خطواتها الأولى إلى آخر لمساتها النهائية، دون أن يتوقف للحظة عن دفع طالبه الباحث كلما تعثرت به السبل، شاداً من أزره، و مخففاً من وزره، بكل ما أوتي من فيض النصيحة و التوجيه، و التشجيع، و مؤازرة غذتها الثقة في طالبه، و لم أجد ما يخفف عني ثقل حملها و وطأتها علي إلا حمل القلم من جديد، و شد الرحلة إلى مكان بعيد أجد فيه ضالتي، و أكمل فيه نقيصتي، عساني أحايث محل الثقة التي طالما وضعها في، و صادرتها صعوبة المهمة، و جسامة الجرأة على مقام العلم و الإتيان بالجديد في رواية حقبة تاريخية من عصر متلاطم الحوادث، ملتبس و مبهم بالفتن. و متذبذب المواقف، كان لزاماً علي أن أقف فيه على موقف مأساوي متجانس الملامح و البنى لهذا الخطاب، و هي لعمري غاية يشقى بها حاملها.

مـــدخـــل نظرى

الخطاب المأساوي فضاء سردي:

- أولاً: الخطاب الروائي- المفهوم و الفضاء السردي
- ثانياً: الفضاء الروائي كمفهوم للعالم
- ثالثاً: الفضاء الروائي بصفته بنية خطابية
- رابعاً: بنية الفضاء المكان (المكون الوصفي)
- خامساً: بنية الفضاء الزمن (المكون السردي)
- سادساً: الفضاء و آليتا السرد و الوصف
- سابعاً: معنى الفضاء السردي

أولاً- الخطاب الروائي- المفهوم و الفضاء السردي:

1- مفهوم الخطاب

أ- لــغـــة:

نجد أنفسنا- و نحن نستهل هذا التحليل- مؤازرين بـــالمعنى المعجمـــي لمـــادة خَطَبَ، التي تعني في أول دلالاتها اللغوية:"الخَطْبُ" و هو "الأمر العظيم الـــذي تقع فيه المخاطبة، و منه قولهم: حل الخطبُ، أي عِظم الأمر و الشأن و جمعـــه خطوب(...) و خطب الخطيب خطبة بضم الخاء، و الخُطبة، الكـــلام المنثـــور المسجع و نحوه"[1].

و في أساس البلاغة: نجد الخطاب:"هو المواجهة بالكلام، و اختطب القوم فلاناً إذا توجهوا إليه بخطاب"[2].

و في معجم العين:" الخطب: سبب الأمر (الذي تقع فيه المخاطبة)، و الخطـــاب مراجعة الكلام(تبادله بين اثنين أو أكثر)، و الخطبة مصدر الخطيب"[3]. و كلها معانٍ تؤشر على الحدوث، و استدعاء التخاطب، و استنفار الجماعة، و تحـــيين الخطابة فيهم. و هو لعمري ذلك المحفل السردي الجلل الذي استرعى انتباهنا و هو الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية.

ب- اصطلاحاً:

و بناءً على هذه الدلالة اللغوية لـــ"مادة "خَطَبَ" التي تحدد إحداثيات الحقل الدلالي و الرؤية اللغوية و البيانية لمفهوم الخطاب، تم تأسيس المفهوم المعاصـــر و الاصطلاحي للخطاب باعتباره" نسق التكلم(التفاعل) و منطقه الذي علينـــا أن نلتزمه في كل موقف تواصلي(...) لذلك نجد من خصائص الخطاب، وفق هذا المفهوم: الواقعية و التعالي في آن معاً، أو التناهي و اللاتناهي، في الآن نفســـه،

---

[1] – الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الشافعي: **القاموس المحيط**، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1999. مادة الخطب.

[2] – الزمخشري جار الله أبي القاسم: **أساس البلاغة**، دار صادر بيروت الطبعة الأولى 1992. ص 168/176.

[3] – الفراهيدي الخليل بن أحمد : **كتاب العين**، دار إحياء التراث العربي د-ت مادة خطب ص 252.

المحدودية و اللامحدودية؛ الأزلية و الحدوث(...) لذلك فهو (الخطـــاب) كلـــي أحادي، غير تجزيئي، لا نهائي، باعتبار ذلك الأصل"[1]، و هو ما يتفـــق مـــع تعريف هاريس(1952) للخطاب الذي جعله يتعدى حدود الجملة واصفاً إياه بأنه:" عبارة عن "متتالية من الجمل تكون مجموعة تكون مجموعة منغلقة ، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية"[2] .

أما فان ديك فيرى فيه:"بنية كلية عامة تتمثل في المقدمة، المشكلة، الحـــل، بالإضافة إلى بنيات جدلية متعددة الأنواع"[3].

بينما يقسمه باتريك شارودو كفضاء تخاطبي إلى نوعين: "داخلي متعلـــق بالصورة التي تبنيها الذات الناطقة عن نفسها و عن المخاطَب، و خارجي يمثلـــه الإطار الزمكاني و الموضوعات المفروضة من قبل نوع الخطاب"[4]

وكل هذه التعريف تجعل من الخطاب عنصراً إشكالياً في التناول و التداول، و هو ما يربك العملية التواصلية، و يشحنها باللامتوقع و المفاجئ، واضعاً أفـــق توقع القارئ على أهبة التحول مع كل مستجد و طارئ، ما يزيد عملية البحث و الدراسة فيه شغفاً و تشويقاً بالاكتشاف.

و نحن لا يسعنا أن نخفي هذا الشغف و هذا التشويق خاصـــة و أن الأمـــر يتعلق بفك شفرات خطاب مأساوي في خطاب روائي لمرحلة تاريخية أزمويـــة من تاريخ الجزائر، يحيطها من الغموض و علامات الاستفهام و الوقف، أكثـــر مما تتطلبه من جرأة و جسارة في التناول.

2- الفضاء السردي للخطاب الروائي

[1] – عبد الواسع الحميري: **الخطاب و النص** "المفهوم- العلاقة – السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 2008-ص36.

[2] – سعيد يقطين: سعيد يقطين : **بنية الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب1997 ص 17.

[3] – ديان ماك دونيل: **مقدمة في نظريات الخطاب**، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، الطبعة الولى 2001. ص 31.

[4] – ينظر دومينيك مونغانو : **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2005-2006.ص 50.

يجدر بالتنويه إلى أنه لا غنى للخطاب الروائي و لا للكتابة بما هي مادته التبلبغية عن عنصر الفضاء كحيز توجد فيه و به عناصرهما البنائية، ما يعني أن "*أي إلغاء أو إقصاء لمفهوم الفضاء في النظرية الأدبية إنما هو قمع معين لهوية من هويات الخطاب الأدبي و ضمنه الخطاب الروائي* "(1)، مما يمنح للخطاب مكانته الاستراتيجية "*كونه سنداً أساسيا للعمل السردي، بل هوية من هويات النص لا يمكن اختزالها* "(2). و لتعرف هذه الهوية النصية يصبح من الضروري تحري العلاقة بين:(الفضاء و اللغة)- (الفضاء و المرجع)- (الفضاء و السرد الزمني)– (القضاء و الوصف المكاني)، من حيث إن العناصر المعطوفة على الفضاء في كل ثنائية هي الحاملة لمعانيه ودلالاته في كل نص وقراءة، و من بين هذه المعاني و الدلالات الاستراتيجية اضطلعت هذه الدراسة بتناول : البناء المأساوي للخطاب الروائي في مرحلة التسعينيات.

هي قراءة عمودية من السطح إلى العمق لمظاهر الاشتغال الفضائي لبنيات الخطاب الروائي في دلالته المأساوية لدى كل من الطاهر وطار، الأعرج واسيني، أحلام مستغانمي.

وإذ نختار هذه المرحلة المتفاعلة و المشتحنة بجميع الحساسيات وفي جميع الميادين فإننا لا نقرؤها بدافع التعاطف، أو تبني القضايا المطروحة، أو الهم المرحلي و تمزقات الرواية و إعادة طرح أسئلتها القلقة، بقدر ما نسائل فيها خطاب هذه الأسئلة ذاتها؛ محاولين بناء معرفة جديدة حول بنينة الخطاب المأساوي لـ"رواية الأزمة" من خلال"أزمة الرواية" نفسها، هذا من جهة، و من جهة ثانية بناء معرفة بالفضاء الروائي كإشكالية وجود إبداعي، فلسفي، يرتسم على السطح التاريخي

---

(1)- حسن نجمي : **شعرية الفضاء الروائي-المتخيل و الهوية في الرواية العربية**- المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان الطبعة الأولى 2000 ص 7 .

(2) – نفسه ص 7

للمرحلة كما على الواجهة النصية و عتباتها، ثم تتبع تغلغله النافذ إلى الأعماق الخطابية الثاوية خلف نسيج الكتابة التي تواجهنا متجهمة في مستواها السطحي.

و تجدر الإشارة، قبل الخوض في التفاصيل، إلى أن ما نطلق عليه تسمية الفضاء في دراستنا هذه هو؛ ذلك الامتداد اللامتناهي الذي تقابله في اللغة الفرنسية لفظة ESPACE، كون مفهوم الفضاء لا يقتصر على لعب دور صنوه الأقرب"**المكان**" le lieu كما فهمه بعض الدارسين و المترجمين(1) .

غير أننا نجد تسمية عبد الملك مرتاض للفضاء بـ" **الحيز**"، أكثر قربا و أوسع أفقا من المكان الذي هو صورة جزئية من صور الفضاء أو الحيز، الذي يتحدد مفهومه الفلسفي الأقرب من حيث هو*"وسط منسجم و غير محدد ، تقع فيه الأشياء اللطيفة الشديدة الحساسية (...) و له أبعاد ثلاث"* (2).

إنه حيز ينشرط بمقومات : الانسجام – حساسية كائناته – و ثلاثية أبعاده .إنه الفضاء الفني دون شك، و هو الذي خصه منظرو الأدب و الفلاسفة بمختلف التحديدات، دون أن يحيطوا بشساعته، وهو ما فعله كل من "لايبنيتز"، و "كانط" حينما منحا الفضاء تعريفا شاملا مشتركا يجعل منه "**حدسا غير قابل للتقسيم** intuition indivisible"(3).

ذلك أن الفضاء الفني كما نفهمه يعلو على أن تدركه الحواس إدراكا ماديا، لأن تلقيه لا يكون إلا نفسيا و انطباعيا، أو كما سماه الفيلسوفان **حدساً** ،كونه معرفة تلقائية لا تخضع للرقابة الذهنية الواعية .

([1])- ينظر مثلا : غالب هلسا : **جماليات المكان** – المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع ،ط 3 -1987- ترجمة لكتاب غاستون باشلار "**La poétique de l'espace**".و قد أثارت هذه الترجمة سجالا هائلا في المجال النقدي و بالتحديد في حقل التلقي العربي للمصطلحات الغربية ، خاصة بين المرحوم غالب هلسا و الناقد المغربي محمد برادة الذي يقول في هذا الشأن :[إن مترجم الكتاب لم يفهم في نظرنا المحتوى الأساسي لكتاب غاستون باشلار ، فانعكس ذلك على ترجمة المصطلحات الأساسية و على فهمه للأطروحة الباشلارية حيث اختزلها إلى أن "المكان هو المكان الأليف"]. النقاش نقل بعض أطواره الناقد حسن نجمي في كتابه : **شعرية الفضاء الروائي** ص 42 وما بعدها.

([2])- عبد الملك مرتاض : **النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟** ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر 1987 ص 101.

([3])- نفسه ص 101.

بينما يصف باشلار جهده في الإحاطة بمفهوم الفضاء قائلاً:"حين كنا نُجَمِّع في كتابنا"جماليات المكان" المواضيع التي كانت تشكل بنظرنا سيكولوجية المـــترل، رأينا جدليات تعمل و تتفاعل، جدليات وقائع و قيم، حقائق و تأملات، ذكريات و أساطير، مشاريع و خرافات"[1].

كما لو كان ذلك التلقي يختزل كل أنواع المعرفة و يجردها مـــن هويتـــها الأصلية، ليتم تلقيها بطريقة مفارقة لما صيغت له،و هو تلق ذاتي هرمنيوطيقي يـــتم داخل ذهن المتلقي، و هو تماما ما يحدث في تلقي الفضاء كمعرفة فنية مجردة يختلف في هويته هذه عن الأماكن التي ندركها بالحواس، إننا إذن أمام" *فضاء لا يوجـــد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضـــوع للفكر الذي يخلقه (...) بجميع أجزائه ، ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة و لمبدأ الكون نفسه*"[2].

وهنا يتراح الفضاء عن مفاهيمه الأوليـــة التقليديـــة؛ أي أن حضـــوره أو استحضاره" *لن يكون بصفته أمكنة تدور فيها الأحداث و الوقـــائع الحكائيـــة أو تتمركز حولها الفاعلية الشعرية، بل الفضاء كوعي بالكتابـــة جماليـــا و تكوينيـــا، الفضاء كشكل و معنى، الفضاء كذاكرة و هوية و وجود، الفضاء كسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي والاجتماعي و الجمالي و لنســـيجنا النفســـاني و المعـــرفي و الاديولوجي*"[3].

و إذ نركز على هذه المهام و الهيئات المتراحة لمفهوم الخطاب، كأن يكـــون هوية و وعيا بالوجود ، والكينونة الاجتماعيـــة، و التاريخيـــة ، والاديولوجيـــة، و اللغوية، و الدلالية ، فلأننا على يقين أن كل تلك القيم مبطنة في المستوى العميـــق

---

(1) ـ غاستون باشلار: **شاعرية أحلام اليقضة- علم شاعرية التأملات الشاردة**، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الثانية، 1993. ص 91.

(2) - حسن بحراوي : **بنية الشكل الروائي(الفضاء – الزمن- الشخصية)**، ا لمركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب – بيروت لبنان1990ص27.

(3) - حس نجمي : **شعرية الفضاء الروائي**(مرجع سابق) ص 12.

للكتابة و خطابها الضمني الذي تقصده دراستنا، فتستـــتجمع ملامـــح النمـــوذج المأساوي الذي يبنيه الوعي بالأزمة التي يحدث بها الخطاب الروائي للمرحلة. فتغدو هذه الأخيرة فضاءً دلالياً رحباً يضئ الأسئلة الروائية المطروحة، و قلق الكتابـــة في تجريبها الروائي، في مرحلة شكلت بحق ملتقى تتقاطع فيه و تتصـــارع خطابـــات متعددة تهفو جميعها إلى إخراج الكلمة الحاملة للثقل التاريخي للمرحلـــة، و النافثـــة لآلام الذات والموضوع من حوض الدلالة المأساوية الناتجة عـــن ذلـــك التفاعـــل الصراعي بين الإنسان و إشكالات وجوده المأساوي التي رافقت الإنسان في مختلف مراحل حياته و إبداعاته.

و هكذا نجد أنفسنا بصدد البحث عن شكل جديد للفضاء يمكن أن تناسبه تسمية "**الفضاء الكامن**"(1) الذي يختلف كليا لطابعه التجريدي الخفي عن الفضاء التقليدي و مرجعه المادي المتواتر في الدراسات النقدية التقليدية، و ذلك حينما نجد أنفسنا إزاء إطار إيديولوجي للفضاء يثير أزمـــات متعـــددة الأوجـــه تاريخيـــا، و اجتماعيا،و ثقافيا،و حتى سياسيا في مستواه البنيوي و العلائقي، من خلال عمليـــة التسجيل الروائي لتاريخ الأمة. خصوصا حينما ندرك مدى امتداد كل وعي جمالي في عالمه الواقعي و التاريخي الذي تقدمه الرواية كخطاب يستعين بـــــ*"كـــل مـــا ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مخـــتلف طبقات الدلالة الحاضـــــرة هنـــا داخـــل اللسان والعـــاملة عـــلى تحريك ذاكرته التاريخية"* (2).

لهذا حاز الفضاء مكانته الاستراتيجية في المنظومة الخطابية. و لكي يضـــطلع بهذه المكانة كان عليه أن يتحدد أولا كمفهوم نقدي بنيوي متجـــذر في الميـــادين المعرفية و الثقافية للخطاب؛ اجتماعياً، نفسياً، و تاريخياً،كي يتسنى توظيفه إجرائيـــا و منهجيا عبر تمظهراته و وظائفه النصية الدالة.

---

(1)- المصطلح لعباس مكي: **المجال النفس اجتماعي العربي** ،منشورات الإنماء العربي – بيروت –لبنان الطبعة الأولى -1991 ص35.

(2)- جوليا كرستيفا : **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم– دار طوبقال للنشر– الدار البيضاء،المغرب ط 2 1997 ص14.

وهـــكذا تلتئم الهوية الخطابية للفضاء كاستراتيجية تكوينية لاحمـــة للبنـــاء النصي، و تأسيسا على هذا العمق التأويلي يتحول الفضاء إلى كيان ذهني و مساحة تجريدية دلالية بين يدي المتخيل الروائي.

إن هذا المفهوم التجريدي للفضاء الذي يرتقي به إلى مصـــاف المتخيـــل و شطحاته الطوباوية هو ما يجعل منه حوضاً دلائليا شعريا تتشكل فيـــه الكينونـــات الجمالية و الاستعارية المكتنزة سيميائيا، الفاعلة و المتفاعلة في عالمها الأثيري المتعالي الذي تغرف منه نمقها الوصفي والاستعاري، وهويتها السردية والإسمية، و لعل هذه المكانة النقدية هي ما يلزمنا بإحاطة الفضاء بحذر متزايد مفهوما و مصطلحا، *" لأن الفضاء و بكل شساعته الدلالية و الرمزية و الاستعارية و الجمالية يضع أمام خطى الباحث الممتلئ بقصديته و بوضوح غايته قدراً من الألم لابد أن يرهق المســـارات المطمئنة*"(1) التي تَعوَّدها في سجايا النفس الإنسانية الساعية إلى السعادة و الصفاء.

يتمظهر الفضاء بمكتنزاته الرمزية الدالة رقعة صحراوية آخـــذة في الاتســـاع تكتسح الوجود و المتخيل فيفرض عليهما إيقاعه الجدلي المحدث بمصير الإنســـان و أزمته و مأزقه الوجودي.

إننا الآن أمام ما يسميه أدونيس**"بالجدل الفاجع"(2)**، بين الفضاء والمكـــان من جهة و بينه و بين الزمن من جهة ثانية و هنا سنرخي العنان للفضاء كي يدخلنا بيسر و أناة إلى حقل السرد يات، و بالخصوص ما جد في الدراسات الغربية بشأنها أين نشهد الفضاء سؤالا يطرح ضروراته وإكراهاته على التاريخ والجغرافيا، نـــاقلا إياهما من المعيش إلى الوعي، ومحولا معهما تلك المساحات الزمنية و المكانيـــة إلى

([1])- حسن نجمي: **شعرية الفضاء الروائي**(مرجع سابق)، ص 37.

([2])- أدونيس علي أحمد سعيد: **ديوان الشعر العربي**(الكتاب الأول) دار الفكر –بيروت ط 2 1986 ص 17.

- و تتمثل فجائعية الجدل في الفضاء الروائي حينما يقلع من الواقع اليومي المؤلم وينغرز في الذاكرة و التاريخ الأكثر إيلاماً ، في صورة جدلية مأساوية قوامها الفضاء الواقعي المؤلم و الماضوي المظلم، و هي العملية التي سنطلق عليها فيما بعد(الفصل الأول من الباب الأول ص 95) بجدلية (الانسلال و الانغراز).

أسئلة أنطولوجية[1] وفكرية، وكينونات سردية و وصفية ترهن ذهـــن القـــارئ و ترهن به.

و لعل هذا هو ما كشف نقاط التقاطع بين الواقعي و الفكري، بين الـــبراني في حياة المبدع و الجواني من الفضاءات التي يقطعها، أو تقطعه، وما يكشف مـــن ناحية أخرى الهوية الفضائية المنبثة في النص الأدبي" *ليس لأنه يتطابق أو يتنـــاقض أو يختلف بكل بساطة عن الفضاء المرئي .*

و لكن لمنطق انخراطه في الخطاب الشامل الذي يمنحه معناه "[2]، و هو مـــا يجعل من قراءة الفضاء الروائي جزءاً من قراءة الفضاء العام بوجهيه الحسي والمجرد ، فتتوحد التجربتان قاطعتين معا مختلف سياقات الحياة .

ثانياً- الفضاء الروائي مفهوم للعالم :

مما سبق ننتهي إلى أنه مهما بلغت تجريدية الفضاء المتخيل وتعالي مســـافاته الجمالية، فإنه لا ينكتب إلا من حيث هو محايثٌ للفضاء الـــواقعي متمرجـــعٌ بـــه ومؤسسٌ عليه، من حيث إن الأخير يمثل تجربة معيشية سابقة تحيلنا على التجربـــة الروائية المتمشهدة فضائيا أمام القارئ ، بل إن الفضاء ذاته و قبل أن يكـــون مادة للاشتغال الروائي، و طيعـــاً بـــين يدي المتخيل، يكون قد اشـــتغل هـــو علـــى المتخيل، فلا يكون اشتغال هذا الأخير عليه إلا من قبيل التغذية الراجعـــة " feed back" و لهذا ربما شكل الفضاء المتخيل على الدوام **"محايثا للعـــالم"(1)**، أي يـــتم تشكيله كمنظومة جامعة تتموضع بداخلها كائنات العـــالم الروائـــي وشـــيئياته، وشخصياته ، وأحداثه، فتسن فيما بينها نظاما علائقيا متواضـــعا ،علـــى غـــرار

---

[1] - الأنطولوجيا مصطلح فلسفي وجودي معناه: التأمل الموضوعاتي للوجود، و لإمكاناته و إكراهاته، و معالجة الوجود بطريقة برهانية تأسيساً على ما هو موجود، أي معقول و محسوس بالحواس الخمس.

- ينظر: **ميشال مايير نحو قراءة جديدة لتاريخ الفلسفة، من الميتافيزيقا إلى علم السؤال،** ترجمة و تقديم عز الدين الخطابي و إدريس كثير، منشورات عالم التربية، الطبعة الأولى 2006.ص26.

[2]- Uri EISENZWEIG**: L 'éspace du texte et l'idiologie -proposition historique** -coll- sociocritique. éd Nathan -paris 1979 p183.

(3)- المصطلح لـ:j-ALEGRIA et autres: l'éspace et le temps aujourdhui

- نقلاً عن :حسن نجمي: شعرية الفضاء الروائي(مرجع سابق) ص6

المنظومات و التركيبات الجمعية الأنثروبولوجية المثبتة قبليـــا في الـــذهن والـــوعي المرجعيين للإنسان. و هنا يستحق الفضاء-حسب ميرلوبونتي- أن نقرأه مفهوما و مصطلحا "*بما هو وجود وذاكرة وعلائق وأمكنة (...)، بالانتباه الضـــروري، أو بالملاحظة المتجهة إلى حركة الأشياء و العلائق . هكذا يمكننا أن ننقذ القراءة مـــن ثقل المعيش، هكذا تتشكل إرادة التقاط معنى العالم أو معنى التاريخ* [1]"

إنها ضرورة الانزياح التي يقيمها المبدع و يكرسها الناقد ،ذلـــك الانزيـــاح الذي يفرض، أثناء الاشتغال المتبادل بين الفضاء المرجعي و المتخيل، منطق سيرورته على العالم و الواقع الروائيين ، و هذا حينما يشتغلان بـــدورهما علـــى نظيريهمـــا الواقعيين،و يستلهما منهما المعاني الفكرية و المعرفية وخاصة ذلك الجدل المفجـــع الذي سينتقل من الواقعي إلى التخيلي، مثقلا بالأحمال و الهموم التاريخيـــة المعيشـــة المصطخبة في فضاء الذاكرة و الوعي والوجود لدى مبدعه.

إنه فضاء تتكفل بنسجه علاقات نصية تجعل من إشكالية الفضـــاء الحامـــل الرئيس إن لم نقل الوحيد للحس المأساوي الذي يتحول إبـــداعيا إلى بنيـــة تقبـــل التحليل و هو ما سنعكف عليه في هذه الدراسة .

ثالثاً - الفضـــاء الروائي بـنـية خطابية :

مهما كانت طبيعته فإن الفضاء قابل للتحديد كبنية، ذلك أن هذا الشـــكل الانبساطي الفسيح، و هذه الرقعة الفيزيقية أو المتخيلة تلائم أي حالة من الحـــالات التي يمكن أن نعثر فيها على صورة ولو مجزوءة للفضاء .

وسواء كان معروضا أو موصوفا أو متخيلا يسكن الحلم، أو الـــذاكرة، أو الخيال، ففي كل تمظهراته وأشكاله يقدم الفضاء نفسه كبنية هندسية، تتمتع بكـــل الخصائص المورفولوجية للفضاءات المادية التي يعايشها الإنسان في حياته كل يـــوم.

---

[1]- Merleau PONTY: **Phenomenologie de la perception**. Edition gallimard–paris1945p171

نقلاً عن حسن نجمي: **شعرية الفضاء الروائي**(مرجع سابق) ص 41.

ذلك أن " *الفضاء في أكثر الأحيان يُرى لا كإطار جغـــرافي في المحكـــي و لكـــن بالأحرى كعنصر بنينة* " (1).

هذا هو الفضاء الروائي المتبنين فنيا عبر توليفة من التجارب الجمالية منحته كينونته المتراحة عن الموجودات الحسية ، ما يجعل حقله يبتعد عن الواقع بعـــدا ســـحيقا، ليتدحرج في نقلة إبداعية إلى عالم الذاكرة موطنه الأنسب في الصـــياغة الروائيـــة، فيحمل فيها هوية جديدة في كنف المتخيل، دون أن يفصله هذا الأخير فصلا بـــاتراً عن مرجعه الفيزيقي، مادة اشتغاله الأولية، و هي البنية التي طرحته للوجود، و التي يظل وجوده مرهنا بها وحائما فوقها، أو بالأحرى محايثا لها. لقد بـــات المتخيـــل هويته المرجعية القائمة في البنية التاريخية التي تنطق بها و تصاغ وفقها التجربة الأدبية و الشخصية للكاتب التي تمنحنا هذه الكينونة الإبداعية التي نسميها فضاءً.

إن ما يجعل من الفضاء بنية خاضعة لبنينة يتم فيها و بها تشكيل عالم ما ،هو أن كل فكرة و كل جملة في النص الروائي تقصد إلى، أو تتموقع في، أو تبرز مـــن ،أو تستحضر: فضاءً معينا، وهي لاتستحضر هذا الفضاء و تنكتـــب فيـــه إلا إذا هيأت له أرضية دلائلية تشكل منظورها الشمولي المســـبق الـــذي تتـــوزع فيـــه استراتيجيا كائنات العالم الروائي الفاعلة فيه، ولا مراء في أن تكون الشخصـــيات التي تحمل على عاتقها مهمة الفعل الروائي هي أبرز هذه الكائنات . من حيث إن فعلها ذاك هو ما يعطي للفضاء قيمته الدرامية كأرضية للجدل والتفاعل و الصراع، قيمة تزداد ثقلا و كثافة و غنى مادامت البنيات الروائية الأخرى سوء كانت جمـــلا نصية أو كائنات ورقية، أ و سيرورة سردية لأحداث تعبر عن فعل، عن وجـــود أو عن صيغة لحضور متحقق في العالم المنبني . وبذا تتوطد صلة النص الروائي بالفضاء، بل يصبح وجود النص أصلا مرهونا بالفضاء ، مما يجعل غياب الأول يمنع الثاني من التحقق. ليصبح النص بهذا المعنى هو نفسه الفضاء. وهكذا حتى و إن غاب الفضاء

---

(1)-Pierre HERBERT: **le temps et la forme**-édition Naman–sherbrook qubec-1983.p20.
نقلاً عن -:حسن نجمي شعرية الفضاء الروائي(مرجع سابق) ص 46.

كمحكي (أمكنة أو أزمنة متمشهدة) فإن السرد كفيل باستحضاره بكل الصيغ، فيغدو لازمة نصية تؤكد صفة المحايثة للعالم التي أشرنا إليها آنفاً.

نقول هذا على الرغم من الاعتراف بأن *الباحث أو الناقد لا يمكنه غالبا الإحاطة بهذه الكلية الفضائية لاعتبارات منهجية بالأساس، وهكذا فإننا سنجد في كل قراءة نقدية أنواعا من الانتقاء تمنح بعض الامتياز لمستويات على حساب أخرى، في محاولة لمركزة المكون الفضائي ضمن صيغه المحتمل* (1) و جعله محوراً للنص الروائي ، وبصورة أخرى مركزة الهم الدراسي حول كينونة هذا النص الروائي باعتباره فضاءً يشد إليه أسئلة النص و الناص و القارئ أيضا.

ومن بين هذه الأسئلة السؤال المأساوي الذي تدفعه حيرة روائية منبثة في زوايا الفضاء الروائي الذي يسائل بدوره إمكانات وجوده كمعنى قائم في التاريخ. يحمل دلالته القيمية التكوينية كوعاء مادي ثم ذهني و رمزي" *يحمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، و مطامح شخوصهم (...) فكان واقعا ورمزا، شرائح و قطاعات، من مدن و قرى، كيانا نلمسه و نراه، أو كيانا مبنيا في المخيلة*"(2).

و من هنا تتجلى الطرقية الفنية لتقديم الخطاب الروائي باعتباره " دلالة مجازية تعكس وضعية و هموم المتحركين فيه"[3]، و هذه الهموم يمكن أن تنعكس مأساوياً من خلال الفضاءات الموظفة في الخطاب أو "بأماكن الإقامة : المترل، الغرفة المغلقة، الكهف، الهرى، السجن، القبر،... أماكن مغلقة أو مفتوحة، ضيقة أو رحبة، مركزية أو هامشية"[4] و هي فضاءات لها كل القابلية لأن تحمل الحس المأساوي تصعيداً، أو تخفيضاً بحسب الموقف الذي يمشهده الروائي.

---

(1)- حسن نجمي : **شعرية الفضاء الروائي**(مرجع سابق) ، ص 49 [بتصرف] .

(2)- ياسين النصير: **إشكالية المكان في النص الأدبي** ،منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد– سلسلة الموسوعة الصغيرة شباط 1980 ص5 .

(3) - محمد العافية: **الخطاب الروائي عند إميل حبيبي**، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى 1997. ص 172.

(4)-القول لـ Henri Mitterand**: Le discours du roman** éd. P.U.Fcollection écriture.Paris1980 p192 نقلاً عن محمد العافية في كتابه، الخطاب الروائي عند إميل حبيبي ص 172.

رابعاً – بنية الفضاء المكان(المكون الوصفي):

يشكل المكان كبنية فضائية ركنا جوهريا من أركان نظرية الأدب قديما، كما في السرديات الحديثة ، لكنه في هذه الأخيرة لم يعد ينظر إليه كمسرح للأحداث الدرامية فحسب بل غدا آلية شكلية و تشكيلية تسهم في بناء الحدث نفسه، دون أن يتوقف دورها عند مجرد احتوائه، أي أن الفضاء المكاني أصبح فاعلا يحايث الشخصية الفاعلة كمعادل كنائي لها، ليضاف هذا الدور إلى وظيفته الأولى: اشتغال عناصره على مراجع الهوية كالوطن، و التاريخ، مما يهيئ للمكان مزايا الشعرية و الأنسنة و الجمالية، صفات أضفت على المكان دلالات انتشارية تعدد من وظائفه التي نجدها فوق هذا البعد الشعري و الإنساني، و الجمالي، تسهم في تشكيل مقومات الكيان الثقافي و الاجتماعي، جاعلة منه هوية من الهويات المقدسة لدى الإنسان، فتدخله هذه القداسة إلى مصاف القيم الأخلاقية و الشخصية التي تحرك عجلة التاريخ و تغذي **براكسيس**[1] الشعوب و المجتمعات .

إنها قيم تزيد من حساسية موقع المكان وخطورته، حيث بات يمثل ليس فقط إشكالية نصية أو نقدية دراسية، بل أكثر من ذلك، إشكالية إنسانية و وجودية عميقة معقدة إذا ما اغتُصب أو استُلب، من الإنسان فرداً أو جماعة، وهذا ما يؤكد حيازة المكان قداسة خاصة، و قيمة ترتقي به إلى منزلة مقومات الهوية و الشخصية كثابت من ثوابت الإنسان و الأمة.

فالمكان هو الفضاء الجغرافي للوجود الإنساني، الذي ينقله المبدع إلى خطاب الرواية حيث "يؤسس السرد، و يعطي للخيال مظهر الحقيقة(...) و يعلن واقعية المغامرة عبر نوع من الانعكاس المجازي الذي يقطع و يلغي شك القارئ"[2].

---

(1) - البراكسيس:La praxis مصطلح ماركسي ساد الدراسات الاجتماعية و التاريخية والنقدية للأدب، و يقصد به صناعة التاريخ ،أو الفاعلية على مستوى البنية التحتية للمجتمع بواسطة أفراده القادرين على تغيير التاريخ وإنتاجه.

(2)- Henri Mitterand: Le discours du roman. P192.

-نقلاً عن محمد العافية : الخطاب الروائي عند إميل حبيبي،(مرجع سابق) ص72.

هذا ما يمكن أن يحدثه المكان كمرجعية وخاصية إنسانية، أما إذا عـــدنا إلى قيمته الروائية فسنجدها لا تقل خطورة وحساسية عنها في صورته المرجعية لـــدى الإنسان، الشئ الذي سنراه مع النقاد الذين انتبهوا إلى تشذره و تدفقه واستعصـــائه على التطويع بين يدي المبدع و الناقد على حدٍ سواء، وهو ما لاحظه الناقد"حميـــد الحميداني" حينما أقر بأن *ضوابط المكان في الروايات متصـــلة عـــادة بلحظـــات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مـــع الســـرد أو مقـــاطع الحوار، ثم إن تغيير الأحداث وتطورها يفتـــرض تعدديـــة الأمكنـــة واتســـاعها و تقلصها(...) إن الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنـــة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري(أي الداخلي) لأبطالها، ويتحول بنا المكان إلى إحساس بالمكان*"(1).

إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم **فضاء الرواية** لأن الفضاء أوسع و أشمل من معنى المكان الذي لا يكون في هذا الوضع إلا بنية تكوينية في صرح الفضاء، حتى وإن افتقرت الرواية إلى الأمكنة، فصفة المحايثة تجعـــل مـــن فكرة الفضاء هاجسا ضمنيا للكتابة الروائية، يحلق ممتداً في أفقها الممكن، فتتمظهـــر أطيافه في كل منعطف سردي، أو وصفي، أو جمالي لدى القارئ أو الدارس.

و هذا ما يؤكد صفة الحضور الدائم للفضاء على مستويات عدة كاللغـــة و التركيب و الأفعال و الشخصيات. متخذا صورا ذهنية كالذاكرة و أحلام اليقظـــة والمنام، فيتشذر ويتعدد و يعيي من يروم حصره و تحديده ."*و ما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة و متفاوتة فإن فضاء الرواية هو ما يلفها جميعا. إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية (...)* .

---

(1) - حميد الحميداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب،بيروت لبنان ط3. 2000 . ص 62 [بتصرف].

إن الفضاء وفق هذا التحديد الشمولي. يشير إلى المسرح الروائي بكامله، و المكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"(1).

على الرغم من أن الروائي– في نظر القارئ على الأقل – "*يقدم دائما حداً أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيـــال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن* "(2).

و للفضاء الجغرافي الشكلي بهذا المعنى قيمة مضمونية بالغــة العمــق ،إذ لا يمكن دراسته في استقلال عن دلالته الحضارية ،أي أننا لن ندرسه كإطار فارغ من أهله و سكنته و مستعمليه، و هذا ما أكدت عليه مرارا جوليا كرســتيفا، علــى الرغم من أنها قد درسته كملمح شكلي جغرافي بمقتضى المنهج السيميولوجي الذي تبنته، وهي في كل ذلك تلح على إدراجه، بل و إلصاقه بمضــمونه الحضـــاري و دلالته التاريخية في النص الناطق بروح و ثقافــة عصــره، فتطلــق عليــه اســم "الإديولوجيم"L'idiologèm الذي يعني:" *تلك الوظيفة التناصية التي يمكن قراءتهــا ماديا على مختلف مستويات كل نص ، تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياتــه التاريخية و الاجتماعية(...)، إن إديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تستوعب داخلها (...)كل جامع النص وكــذا انــدماج تلــك الكليــة في الــنص التــاريخي و الاجتماعي*"(3). لذلك فمن الطبيعي أن يندمج الفضاء ضمن هذه الكلية التناصــية المتناغمة كي يضمن تلك السيرورة اللاإنفصالية بينه و بين روح عصره و حقبتــه التاريخية المعبر عنها. و هنا يتخذ الفضاء المكاني بما هــو اســتراتيجية ديكوريــة و وصفية بامتياز، منحى عمودياً يشتغل بصورة رأسية انغرازية تبدأ من وصف المعالم المكانية على نحو ديكوري تفصيلي يصنع هوية المكان. ولاشك أن صيغته الزمنيــة ستحمل إلى الفضاء هوية سردية مغايرة تماماً تغري بالاكتشاف.

---

(1) - حميد الحميداني : **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** (مرجع سابق) ص 63.
(2) - نفسه ص 53.
(3) - جوليا كرستيفا **علم النص**(مرجع سابق) ص22.

خامساً- بنية الفضاء الزمن(المكون السردي):

تلوح علاقة الزمن بالسرد علاقة تلازم، بما أن الثاني هو حكاية للأول و آلية حركيته، و هذا ما جعل الفيلسوف الإيطالي بنيديتو كروتشيه يقول في كلمة شهيرة " لا تاريخ بدون قص"[1]. و لعل ما يعزز هذا الارتباط السيي بين الزمن و السرد هو تعريف كلمة "سرد" في لسان العرب التي تعني :"تقدمة شئ إلى شئ تأتي به متسقاً بعضه إثر بعض متتابعاً. سرد الحديث و نحوه يسرده سرداً إذا تابعه، و فلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له"[2].

و هو ما يعني أن هذه الكلمة ليست إلا ذلك السياق التراتبي الزمني للوحدات الحكائية، دون أن يتوقف مفهومه عند هذه السمات الحسية للخطاب، أي أنه" ليس تتابعا اعتباطيا و عفوياً على نحو ما نجد في بعض أشكال السرد الدنيا أو العليا بل هو تتابع يقتضي [بنية]و يخضع لـ[تنظيم]،و هو ما يعطي للسرد طبيعته الحكائية الروائية ،و هكذا فإن تساؤلنا عن الزمن هو ضمنياً تساؤل عن السرد"[3].

و غالبا ما يتم تقسيم هذا الزمن السردي لدى الفلاسفة إلى فضاءين: الأول" أمر موجود في الخارج (حوادث و تواريخ)، و الثاني أمر متوهم لا وجود له في الخارج (الإحساس بالزمن ،و تعاقب الأيام) ".[4]

و "يقرر كثير من الفلاسفة أن الزمان ماض و مستقبل ، ولا وجود للحاضر، لأن الحاضر آن متوهم مشترك بين الماضي و المستقبل" [5].

أي نقطة تقاطع بينهما لا غير، و رغم ذلك فهو فعل آني لا يلبث أن ينخرط في الماضوية مباشرة عند تحققه، فيتحدد على أنه فضاء الفعل الذي لا يمكن نكرانه.

---

[1] – فريال جبوري غزول : **الرواية و التاريخ، مجلة فصول** للنقد الأدبي المجلد الثاني العدد الثاني، فبراير مارس 1982 ص 94.

[2] – ابن منظور الإفريقي أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب** ، دار صادر بيروت- لبنان الطبعة الأولى1990 .المجلد الثاني مادة سرد ص130.

[3] – نجيب العوفي : **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة من التأسيس إلى التجنيس،** المركز الثقافي العربي بيروت لبنان- الدار البيضاء المغرب. الطبعة الأولى 1987 ص 449.

[4] – نقلاً عن: علي شلق : **الزمان في الفكر العربي و العالمي** – دار و مكتبة الهلال – بيروت ط 1 2006 ص 130.

[5] - نفسه ص :130.

و يذكر ابن سينا "*أن الزمان مدة كم متصل، لكنه شئ متجدد متقض غير قار و هو يطابق الحركة (...).أما الآنات و هي أطراف و أقسام الزمان: الماضي و المستقبل فهي أجزاء الزمان الوهمية*"(1). و إذا كان الزمن بهذا التقسيم، و الحـــدث يتعرف بكونه بنية زمنية بالأساس ،فإنه يتموقع عادة بين حدين باعتبـــاره مســـافة فضائية ممتدة بين بداية و نهاية ، و عادة ما تسمى زمنية الحدث بـــ "**الوقفة الزمنية** "، كما لو كان الروائي يستوقف الزمن لكي يرسم لنا سرداً و وصـــفا تفاصـــيل حدثه المهم ، أي لا يعدو ما قام به أن يكون اقتطاعا من الزمن أ و من الســـيرورة الفضائية للزمن ، و إذ يبدو أن الموضوع الفضائي قد توقف فإنما هو توقف مؤقت يرسم لحظة الديمومة la durée التي تعمق من عمر الحدث و زمنيته داخل الزمن، و هي اللحظة التي قال فيها برغسون :" *إنها ليست وحدة و لا تعددا، و إنمـــا هـــي تواصل لا يتجزأ و خلق مستمر و تدفق من الجدة لا ينقطع* "(2).

فلحظة الديمومة إذن هي تلك التي ينتقل فيها الزمن من فضائه الخـــارجي إلى فضائه الداخلي الخاص بالشخصية الروائية ،فيغدو زمنا للشخصية لأنه لم يعد توليفة من الأزمنة تم جمعها، بل أضحى نموا للزمن وامتدادا لا انقطـــاع لـــه، ولا تعـــدو مفاهيم الماضي– الحاضر– المستقبل هنا سوى محطات مؤقتة سرعان ما تـــذوب في الفضاء السرمدي للديمومة. و يصف "ميشال بوتور" هذا الانصهار بأنـــه"*توافـــق سلسلتين زمنيتين أو أكثر في الرواية، ماضٍ + مستقبل مثلما تجمـــع الأصـــوات في المقطوعة الموسيقية* "(3).

ولعل هذا ما جعل الناقدة "سيزا قاسم" توليه اهتماما بالغا يجعل منه فضـــاءً هلاميا عصيا على التحديد، بل عنصرا "*ليس له وجود مستقل نستطيع استخراجه*

---

(1) - ابن سينا : **كتاب النجاة**. تحقيق ماجد فخري دار الآفاق الجديدة بيروت 1985ص 186.

(2)-Henri BERGSON**: la pensé et le mouvement**.presse universitaire de france 3eme édition1966.p9

(3) - ميشال بوتور : **بحوث في الرواية الجديدة** ،ترجمة فريد أنطونيوس – مكتبة الفكر الجامعي عويدات لبنان- باريس الطبعة الثانية 1982 ص 77.

من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان ، أو مظاهر الطبيعة ، فالزمن يتخلل الرواية كلها و لا نستطيع دراسته دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشـــيد فوقه الرواية، و يؤثر في العناصر الأخرى ،وينعكس عليها ،فالزمن حقيقـــة مجـــردة (...) لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى "(1).

و هذا ما من شأنه أن يحول الرواية إلى فضاء زمني يمنح الديمومـــة للحظـــة معينة من التاريخ و يخلدها بين ثناياه، بل أحاله الدافع الذي جعل النقاد يصـــفون الرواية في تعريف موجز بأنها" *فن زمني*" (2).

ذلك" *أن الحكاية مقطوعة زمنية مرتين: هناك زمن الشئ المروي، و زمـــن الحكاية(زمن الدال و زمن المدلول)، و هذه الثنائية لا تجعل هذه الالتواءات الزمنية ممكنة فحسب (...) بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكايـــة هي إدغام زمن في زمن آخر* "(3).

إنها إشارة واضحة إلى زمن القصة و زمن الخطاب، اللـــذين تـــدرس مـــن خلالهما السيرورة الزمنية عن طريق"*مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هـــذه القرينة غير المباشرة*"(4).(حادثة المروحة، وقائع من الثورة التحريريـــة، أحـــداث أكتوبر 1988...الخ). و غالبا ما يأتي هذا الاسترجاع الزمني مشوشـــا عمـــداً، و

---

(1) - سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ – الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الأولى 1984 ص 130.

(2) - إدريس بوديبة : الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار – منشورات جامعة منتوري قسنطينة ط 1 - 2000 ص61.

(3) - القول لـ Christien METZ : essai sur la signification

- نقلاً عن: جيرار جينات في كتابه figure III collection poétiqueed du sueil – paris 1972 -المترجم بعنوان خطاب الحكاية – بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم عبد الجليل الأزدي و علي المحلي – منشورات الاختلاف ط 3 2003 ص45.

(4)- جيرار جينات نفسه ص 47.

موهما بواقعية قصصية قصد إليها المؤلف لغاية إبلاغية و تأثيريـــة مـــدفوعاً بمأســـاة عصره التي يستوحيها في نصه.

و إذا كانت هذه الزمنية هي مجموعة من اللحظات المستوقفة مـــن الـــزمن السائر، فإن هذه الوقفات نفسها هي التي تنقذ العملية الســـردية وتحليلـــها مـــن الجاهزية في التقسيم ،و التواتر الروتيني في التناول، وتبعث فيها الحس الســـيميائي بالزمن الذي سيفسر كل أنواع الانتقالات السردية في الرواية: من زمن لآخر، من حدث لآخر، من فعل لآخر ،أو حتى من فصل لآخر، فتصبح تلك النقلات الزمنية تحولات فضائية متواترة تجعل من عنصر الزمن أحد مستويات البنية السردية الـــذي يدخل في النسق الشكلي للخطاب كعنصر من عناصر نظامه السيميائي العام.بمفهوم "بارت" الذي ينفي على الزمن الحقيقي انتماءه إلى الخطاب النصي، بل يحيلـــه إلى المرجع ، لأن السرد و اللغة لا يتعاملان سوى مع زمن سيميائي .

و هنا يطرح "بارت" سؤاله الإشكالي "*هل يوجد وراء زمن السرد منطق لازمني؟ هذه هي النقطة التي قصمت آراء الباحثين و أولهم بروب (...) الذي فتح الباب أمام الباحثين المعاصرين (...) و حتى أرسطو نفسه الـــذي وضـــع المأســـاة (المعرفة بوحدة الحدث)في مقابل التاريخ (المعرف بتعدد الأحداث ووحدة الزمن)، و قد منح الأولوية للمنطق على حساب التسلسل الزمني و هو ما فعله كل الباحثين المحدثين من بعده (ليفيستروس، غريماس، بريمون، تودوروف) الذين اندرجوا كلهم دون شك (ورغم انقسامهم حول نقاط أخرى) تحت مظلة طـــرح ليفيســـتروس القائل بأن نظام التسلسل الزمني (الكرونولوجي) اندثر من على البنية اللازمنيـــة القاعدية* "(1).

---

(1)-Roland BARTHES:Introduction a l'analyse structurale des recits in poétique du recit .éd du seuil-paris1977p26.

وهذه البنية اللازمنية هي نفسها الفضاء الذي يتعالى على التسلسل الـزمني الكرونولوجي، مما يجعل مفهوم الزمن السيميائي يتعالى بـدوره علـى الخطـاب بالمفهوم الواقعي الضيق، بحيث يعيد موقعته في المرجع السيميائي فيغـدو خطابـا لازمنيا (في نظر الواقع)، أو أنه خطاب يحاكي الديمومة السيميائية للزمن، وهـي الإجابة التي يتوخاها "بارت" من وراء تساؤله الذي تؤكده آراء البـاحثين منـذ أرسطو؛ في أن هناك منطقاً لازمنياً يحكم زمن السرد – إنه منطق الفضاء الروائـي الرحب .

و إذا كان اشتغال الفضاء المكان يتخذ طبيعة تعامدية الاشتغال، فإن السرد الزمني أو الزمن السردي يبدو تاريخا شاملا يرتب الأحداث في سيرورة زمنية أفقية، خارجياً، ثم يمططها بداخل الشخصيات في صورة إحساس انغماسي بالزمن، فيلوح لنا في صورة تيار للوعي يخرج اللحظة الزمنية من طابعها الكرونولوجي، التـراتبي العمودي البراني، إلى طابعها الوجداني الجواني الممتد في الذوات التي تعيشه فتسرده تارة حينما تطرحه خارجها، و تحاور به النفس في أزمنة الحلـم، و الأسـطورة، و الاسترجاع.

و قد يرمي النص في حالة استباق حينما لا يغادر الحلم صـاحبه حـتى في اليقظة تارة أخرى، و هي الصورة المرَضية التي قد يساعدنا السرد الـزمني علـى استجلائها، بفضل أنواع الأزمنة النصية، في تعرف أبعاد إضافية جديدة للخطـاب المأساوي.

سادساً- الفضـاء الروائي و آليتا السـرد و الوصف:

قد يكون عنصرا السرد و الوصف أكثر عمقا وإشكالا مما قد يتوقعه باحث أكاديمي؛ فتعقد المسألة راجع أساسا إلى ذلك الالتباس الحاصل في مجال الســـرديات الحديثة بين الفضاء و بنيتيه الزمنية و المكانية. و المسألة تتصل بحدود التشـــخيص في كل من السرد و الوصف، بما أن الأول (السرد) تشـــخيص لوقـــائع و أفعـــال و أحداث، في حين أن الثاني (الوصف) هو تشخيص لأشـــياء و أشـــخاص. لكـــن كليهما ملتبس متنكر يلفه الإيهام و المجاز، حتى إن الجاهل بفنيات التعـــبير هـــذه يسقط آليا من اعتبارات و حسابات بل و ركب الكتابة المعاصرة .

و هو ما يعني مرة أخرى أن الفضاء الروائي قد انفلت من القيد الذي كـــان يحصره و يحدد مجاله في مشهد وصفي مكاني ضحل. لأنه قد صار بكـــل بســـاطة يسكن اللامكان و يدعى اللامتموقع- atopique - أي أنه صار محايثاً لكل مـــا كُتِبَ في النص، يجوس ثناياه، و يتخلل وحدات المعجم النصي، و يتمـــاهى مـــع رموزه الفضائية أو المساحات المكانية التي يعنيها الســـرد و يلوكهـــا الوصـــف . وواضح أن مثل هذا الانزياح في المنظور التقليدي للوصف و السرد، الســـائر نحـــو شرعنة المكونات اللازمنية و اللامكانية فيهما، بغية جعلهما مـــن أســـس البنـــاء الروائي؛ ليؤشر على درجة التعقيد والتحول في مسار النظرية الســـردية بخصـــوص بنيتها الفضائية، و *"يتعين بالتالي النظر إلى الفضاء و إلى الوصـــف بالخصـــوص لا بوصفهما عنصرين للاستراحة الحكائية، و إنما كأساسين من أسس بناء عملية تحول المعنى في النص الروائي"*(1).

و إن ما طرأ على الفضاء في النظرية الروائية ينسحب على الوصف كمكون فضائي أساس يجعل من تساؤلات "جان ريكاردو" أكثـــر جوهرية حين يقـــول :

---

(1) - حسن نجمي: **شعرية الفضاء الروائي**، (مرجع سابق) ص72.

"*هل يجري الوصف انطلاقا من معنى يظل نفسه مكتوما إلى الحد الذي يتجاوز فيه وضع الفرضية؟*

- *الوصف حينئذ في تماسكه و عبوديته و صف مبدع .*
- *أم هل أن الوصف ينمو انطلاقا من التوجهات الشكلية؟*
- *الوصف حينئذ وصف خلاق ،إنه يخترع عالما (...) و يترع إلى ابتعاث معنى يدخل معه في صراع* "(1) .

و لما كان المعنى لدينا معنى مأساويا يغشى مرحلة زمنية محددة، فإننا سنجد أن قراءتنا للفضاء لا تستهدف الفضاء لذاته و إنما تقرأ ما تستبطنه بنياته من علائق، و موضوعات و هوامش، و ظلال، و امتدادات فضائية يسوقها مسار سردي له روافده التاريخية و الاديولوجية الحاملة لمعناه المأساوي المحمول على الفضاء بشقيه الزمني و المكاني.

كما أننا لا نقرأ المأساة كاستيحاء للأحزان أو تنظير لها، بل كمعنى بنائي لخطاب له خصوصيته، و ذاكرته، و بنيته الأيديولوجية، والنفسية و المعرفية، التي هي دلالة على المأساة و خطابها، تماما كدلالة الأحداث على الزمن، و دلالة الهيئات و الأسماء على المكان .

و بهذا المعنى البنائي لمكونات خطابنا نخلص إلى قراءة مرحلة على أساس استراتيجية نصية تقوم على بنيات الفضاء – الزمني- المكاني - الشخوصي، و تجعل من المأساة خطابا يمتاح من التجارب الروائية و يتطور باشتغالها، على تلك القواسم المشتركة للمرحلة المحدثة بذلك الخطاب، بل و القاصدة إليه، حيث إن هذه القصدية إلى المأساة لا نتناولها كمقولة لمؤلف، أو رغبة، أو استنتاجاً لقارئ، ولكن كفعل واع و معبر عن روح مرحلة، صيغ في هيئة خطاب روائي يغلب عليه اللون

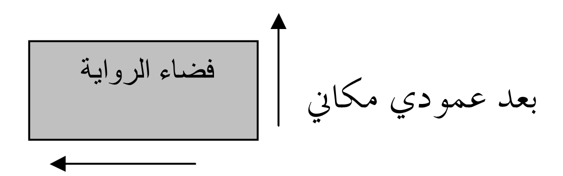
---

(1)- جان ريكاردو **قضايا الرواية الحديثة** – ترجمة و تعليق صباح الجهيم ، منشورات وزارة الإرشاد القومي– دمشق الطبعة الأولى 1977 ص 142.

المأساوي الذي يلوح ظاهرة نصية بارزة يتطلع البحث فيها إلى تكشف ملامح كتابة جديدة ونزوع إبداعي في مسار الكتابة الروائية الجزائرية غير مسبوق، يحدثك مضمونه المضطرب عن ملامح شكله الجديد، الذي نحاول في هذه الدراسة تبين هويته.

و هذا ما ساق الملاحظة الظاهرية التي تقف خلف هذه الدراسة في انتظار تقصي العمق الظاهراتي للموضوع الذي يبرر إنتاجية الخطاب و معناه. و إذا كان المعنى المأساوي مقصوداً في آليات اشتغاله الدلائلي، وجب أن نتقصى سبل تحصيل ذلك المعنى و علاقته بالفضاء . بما أن الفضاء هو البنية الكلية التي تلف بقية البنيات الروائية الفرعية من زمن، و مكان، و أحداث، و شخصيات. و ما القص أو الحكي أو السرد بمختلف تجلياته سوى هذا التاريخ أو الزمن، "و الزمن بهذا المعنى ليس مجرد فضاء أو وعاء للسرد(...) بل هو لبابه و عصبه الذي بدونه ينتفي الحدث و تنتفي الشخصية"[1]. من منطلق أنه مسرح ليس للحكاية فقط بقدر ما هو للفعل الروائي المتحرك ببنياته التي ترسم هويته كخطاب لسرد وقائع العالم و المجتمع الروائيين.

و تتضافر ها هنا آليتا الوصف العمودي و السرد الأفقي لتهندسا معاً فضاء الخطاب و هويته، و هو بعد ازدواجي يتميز به المنظور الحكائي في النص السردي، و هي الصورة التي تمظهرت للناقد حميد لحميداني في الشكل التالي:[2]



و ختم حميد لحميداني تعليقه على الفضاء بمحاكاة نقدية على لسان أحد نقاد الرواية

---

[1] – نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة من التأسيس إلى التجنيس،(مرجع سابق) ص 449.
[2] – ينظر : حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، (مرجع سابق) ص 81.

يقول فيها: "إذا كانت الحبكة و الشخصيات تمثل النواة داخل الخلية الحية التي تشكلها الرواية، فإن ما سميناه باسم (الفضاء) يمثل السيتوبلازم الذي تسبح فيه تلك النواة"[1].

و إذ لم نجد أبلغ من هذا التمثل الحيوي فهماً و تلخيصاً لمعنى الفضاء السردي وصفاً و سرداً، فسنكتفي بهذا التحديد البنيوي المورفولوجي و التقني لننفذ إلى الدلالة الضمنية، أو البنية العميقة للفضاء.

سابعاً- دلالة الفضاء السردي:

بما أن الدلالة تمثل أثر التشكيل البنيوي لكل نص فإن "*تحليل معنى الفضاء يمنحنا منفذا للإمساك بالدلالة الشاملة للعمل الروائي* "[2]، ذلك أن كل مكون و كل بنية فضائية يتوجب أن تحمل معنى ما، والأمر لا يتوقف عند الكتابة الفنية فحسب، بل يعني كل فعل إنساني يحمل صفات القصدية والوعي"*حتى و إن صادفنا شيئا لا ندرك معناه فهذا لا يعني أنه بلا معنى، بل يجب أن نبتكر له معنى*"[3]، و هذا يعني أن الفضاء السردي في حد ذاته هو استراتيجية إنتاجية للمعنى، " و دلالته لا تأتي من العناصر الطبيعية المشكِّلة له (ما تثيره أمكنة كأعماق البحار أو قمم الجبال أو المغارات...) بل تأتي عن طريق عرض هذا الفضاء. ذلك أن عملية انتزاع العنصر الطبيعي من بنيته الأصلية و تثبيته داخل بنية جديدة (عالم النص السردي) تمنح للفضاء دلالة جديدة هي تركيب لمعنيين: معنى العنصر داخل البنية الأولى، و معناه داخل البنية الثانية"[4].

و هكذا فإن أي فضاء قد يشتغل كفضاء عدواني متجهم، أو مسالم أليف، أو حتى كعنصر مساعد على إنجاز هذا الفعل أو ذاك، و قد يحمل آثار و ملامح

---

(1) – القول لـ: Nelly Cormeau :Psychologie du roman. Édition Nizet. Paris. 1966. p. 108-
نقلاً عن حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،** (مرجع سابق) ص 81. (بتصرف).

(2) - القول لـ: Jean WEISGEBER:**l'space Romanesque** – édition Homme lusann 1978 p 228- نقلا عن **حسن نجمي:شعرية الفضاء الروائي** (مرجع سابق) ص 85.

(3)-Gérard GENETTE**: figure -I-** édition du seuil paris1966 p 180 .

(4) – سعيد بنكراد: **مدخل إلى السيميائية السردية** ، منشورات الاختلاف- الجزائر 2003. ص 90.

الفعل أكان نبيلاً أو مُشيناً ، و يتلون بألوانه و صفاته أكان مبهجاً أو مأساوياً...و قد يكون تبعاً لعملية اشتغاله: مفتوحاً، أو مغلقاً.

لذلك فليست أمامنا من وسيلة للإمساك بتلابيب هذا الفضـــاء و انتشـــار دلالته المأساوية في الخطاب الروائي إلا من خـــلال مســـاءلة تركيبـــه البنيـــوي، لـــ"*تصبح قراءتنا نوعا من التحقيق في الحفريات اللغوية و الشكلية و دلالاتها، من دون أن ننسى بأن هذا الفضاء المشيد أمامنا ليس مصنوعا من أحجار و طوب بل هو تشييد لغوي بالأساس ، أن أقرأ فضاءً ما هو أن أسهم في بناء معنـــاه و أعيـــد تكوينه* "[1].

وهو ما سنقوم به في قراءتنا للفضاء المأساوي في خطابه الذي سنبحث عن تماثلاته البنيوية المتضافرة بين النصوص بوصفها فضاءات حاملة لتفاعلات وأثقال المرحلـــة التاريخية التي يعبرها الروائي ويعبر عنها، ذلك أن "*كل عصر يمكن أن يعتقد فعـــلا بأنه يمتلك المعنى الأصولي للأثر ، لكنه يكفي أن يوسع التاريخ قليلا حتى يتحـــول هذا المعنى المفرد إلى معنى جمع ، و الأثر المغلق إلى أثر مفتوح (...)، و كون الأثـــر يمتلك في وقت واحد معاني متعددة فذلك ناتج عن بنيته و ليس عن عطـــب في عقول من يقرأونه*".[2]

و سنستفيد في كل ذلك من الإضافة الحقيقية، للأبحاث الغربية و العربيـــة التي وسعت النص كفضاء، توسيعاً "يجعل النص كوناً رمزياً يتدرج مـــن مســـتوى أكبر إلى عينة صغرى تمتح من الأشباه و النظائر (...) و يجعل القيمـــة "النصـــية" فعالية رمزية تتخطى التصنيفات المعيارية لتجليات الكلام (بين الفصيح و الشـــعبي، المحمود و المرذول، المركزي و الهامشي..). و حيث يصير الوجود النصي علامـــة

---

(1) - حسن نجمي : **شعرية الفضاء الروائي** (مرجع سابق) ص 87 .

(2) - رولان بارت : **النقد و الحقيقة** – ترجمة إبراهيم الخطيب مراجعة محمد برادة – مؤسسة سمير الرباط - ط 1 1985 ص55.

على امتداد تعبيري لا تمييزاً لصنف خاص منه، و كياناً نقدياً وظيفياً في استنبات الأسئلة و التآويل و الرؤى"[1].

و لعل أهم بنية في الأثر الأدبي على الإطلاق هي بنية فضائه السردي التي تقدم لنا هذا الأثر في صورته النصية المنكتبة خطياً أمامنا[2]، و هي بنية يقول فيلسوف السرديات "بول ريكور" في شأنها بأنها تمثل وساطة بين عنصرين جوهريين هما الوجود و الزمان:" لأن الفعل الإنساني ليس سوى ((الوجود في الزمان)) ليس فقط بمعنى التزمين، بل بمعنى محاسبة الماضي و الحاضر و المستقبل، و أكثر أدوار الأدب أهمية(...) هو قدرته على اشتراع التجربة الخيالية بالزمن؛ذلك العنصر الهام في تحليل الزمانية الإنسانية،و تتيح لنا الأعمال الأدبية أن نجرب مختلف طرق الوجود في العالم و توجيه أنفسنا للزمن"[3].

إننا إذن أمام فضاء نصي يوجد أثره الأدبي و يوجد به في زمن و تاريخ معينين عارضاً نفسه للقراءة في حقل الاشتغال الدلالي المفتوح على كل الأنظمة القرائية، حقل تتقاطع فيه مختلف التيارات و الاستراتيجيات، من أبسط توليفات البناء إلى أعقد صور التفكك، من زراعة المعنى في سياقه المعين في الواقع إلى أبعد إمكانات استنباته في مختلف حقول الدلالة المتجاوزة لذلك الواقع ، لما كانت لغة الخيال هي من يمسك بمقود الآلية السردية.

و في إفادتها من هذه الحقول جميعا، قد يتسع لدراستنا حقل دون آخر، أو تتوقف عند هذا المستوى أو ذاك من السطحية و العمق بحسب اقتضاء الحاجة و

---

[1] – شرف الدين ماجدولين **: ترويض الحكاية**، بصدد قراءة التراث السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان منشورات الاختلاف- الجزائر. الطبعة الأولى 2007. ص 24.

[2] – ننطلق في فصلنا لمفهوم الأثر الأدبي عن مفهوم النص من ذلك التفريق الذي سنه رولان بارت في مقاله الشهير : Introduction a l’analyse structurale du recit الصادر في مجلة communications ، كما صدر في مؤلف جماعي بعنوان "la poétique du recit "، حينما حدد الأثر بكونه المحتوى الضمني الجوهري للقصة التي يتداولها جميع الناس و هو أمر مشترك بينهم بينما النص هو الصياغة الشكلية الخطية مكتوبة كانت أم منطوقة لكل قصة و هي صياغة تختلف بنيويا من فرد لآخر. و من كاتب لآخر.

- ينظر la poétique du recit édition du sueil,paris1977p 12.

[3] – مؤلف جماعي: **الوجود و الزمان و السرد** – فلسفة بول ريكور، ترجمة و تقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب- بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1999 ص83.

استيفاء المعنى. فهي قراءة بنائية لا تعدم التفكيك، و عمودية لا تستبعد الأفقيـــة في التحليل، تقصد فعلا إلى الأعماق دون أن تستغني عما طفا على السطح من عناصر العالم الروائي،ذلك أن الغاية البحثية الساعية إلى إيجاد القواسم المشتركة في الحقـــل النصي للمرحلة و الدلالة المأساوية التي تخترق خطابها عود على بدء ، هـــي الـــتي توسع أمامنا أفق النهج البنيوي من أقصاه إلى أقصاه ، غاية تجعل من التمركـــز في منهج بعينه ، أو تخصيصه في حقل من الحقول البحثية دون الاستفادة من غيره أمـــر يجحف في حق الدلالة الكلية و يحرمنا من متعة الإحاطة بمضامين الأعمال الأدبيـــة المدروسة .

الباب الأول
بنية الخطاب المأساوي
في الفضاءين الزمني و المكاني

**- مدخـــــل*

أولاً - تقديم الخطاب الروائي

1- التقديم المشهدي

2- التقديم البانورامي

ثانياً - الشكل المأساوي من الفضاء الخطيئوي إلى الخطاب الإداني

- **الفصل الأول: البنية الزمنية للخطاب المأساوي**
- **الفصل الثاني: البنية المكانية للخطاب المأساوي**
- **خلاصات الباب الأول**

- مدخـــــــل -

أولاً- تقديم الخطاب الروائي:

لدى مواجهتنا لأي خطاب سردي سنجد أنفسنا-و لا ريب- أمام تجربتين متكاملتين: الأولى: تجربة حياة، و الثانية: تجربة سرد تحايث إبداعياً التجربة الأولى.

و بما أن التجربة الأولى محتواة في الثانية متماهية معها، فإنها ستتمظهر لنا و لا ريب عبر نوعين من التقديم يوازيان بدورهما مسار التجربتين السالفتين:

1- **التقديم المشهدي:** و هو تقديم ذو بعد درامي؛ حيث يكون الراوي ممسرحاً و مدمجاً في القصة، و ما تقتضيه هذه الاستراتيجية من حكي بالضمير الغائب، إذ يجد الراوي نفسه منخرطاً في أحداث القصة دون وسيط، و يُنشئ الخطاب في الوقت نفسه الذي تجري فيه الأحداث، فيبدو كأن الراوي غائب عن الأحداث التي تجري أمام القارئ. و ميزة هذا الشكل حسب "**بيرسي لوبوك**" تكمن في أن كل شئ هنا معروض أو ممسرح سواء تعلق الأمر بالحدث أو الشخصية أو ذهنها المفكر. و هو ما يوازي زاوية "الرؤية من الخارج" حسب النموذج الثلاثي لمواقع الراوي الذي قدمه جون بويون(1). و الذي تبناه بقية النقاد من بعده في مختلف دراساتهم (4). فكل شيء يغدو موضوعياً في هذا النوع من التقديم عكس ما نجده في النوع الثاني:

2- **التقديم البانورامي:**

---

[1] -JEAN POUILLON. Temps Et Roman Edition Gallimard Paris 1946 P: 114.

و قد تأسس هذا النموذج الثلاثي على طبيعة العلاقة القائمة بين الراوي والشخصيات، ذلك أن الراوي قد يعلم أكثر(>) ، أو مثل(=) ،أو أقل (<) من شخصياته مما يترتب عليه التصنيف التالي:

***- الرؤية من الخلف La Vision Par Derrière.** و هي مرحلة الراوي العليم Le Narrateur Omniscient المطلع على كل شيء حيث نجد الراوي يتموقع خلف شخصياته يعرف عنها أكثر مما تعرف هي عن نفسها،مخترقا كل الحواجز التي تعترضها،و المطبات التي قد تقع فيها،و يعطي أكثر من ذلك تفسيرات و أبعاد لما يقع لها كدليل على اطلاعه المسبق بها،فيحوم حولها، و يغوص في أعماقها و يستخرج مكنونها،و يفرد أمام القراء أوراقها السرية ليضطلع بجدارة تحليل و تفسير مختلف تصرفاتها.

***-الرؤية من الخارج La Vision Par De Hors:** يكتفي الراوي في هذا النوع من الرؤية برواية ما يراه و يسمعه من شخصياته ناقلا إياه بأمانة ،و موضوعية،و حياد المتفرج الحاكي الذي لا علم له بخلفيات و طبيعة أفعالها و أقوالها إلا ما صرحت به مما يثير مزيدا من التلغيز و التلغيم و الغموض في درب الرحلة الروائية إلى حين تسجل الأحداث وقعها على الساحة فيرويها لنا في الحين معمقا فينا لحظات الترقب،وزارعا أرجاء النص بالمفاجأة.

***الرؤية مع La Vision Avec:** و هنا يتساوى الراوي و الشخصية في المعرفة حيث يعلم كل ما يحدث من قول أو فعل أو عارض في نفس اللحظة ،و قد يكون الراوي نفسه تلك الشخصية،أي أنه لا ينفصل عنها،فيكون الروي بضمير"أنا" و تكون الأحداث و الأقوال مسندة إلى الضمير"أنا" دائما ليضعها الراوي وجها لوجه مع الشخصية المتكلمة،بشكل نحس فيه بأن المتحدث و المتحدث عنه شخصا واحدا.

[2]-T.TODOROV Littérature et Signification Edition La Rousse Paris 1967 P :82.

و هو تقديم ذو طبيعة تصويرية حيث يسود الراوي العليم بكل شئ و يقف كالرائي الوسيط بين القارئ و المشهد الذي لا يصل إلى الراوي إلا مـــن خـــلال منظور راوٍ فوقي يمر كل شئ عبر روايته و عدسته[1]. و هذه النظرة البانورامية من شأنها أن تجعل النص كوناً رمزياً يتدرج من مستوى أكبر إلى عينة صغرى (...) و يجعل القيمة "النصية" فعالية رمزية تتخطى التصنيفات المعيارية لتجليات الكلام (بين الفصيح و الشعبي، المحمود و المرذول، المركزي و الهامشـــي..). و حيـــث يصـــير الوجود النصي علامة على امتداد تعبيري لا تمييزاً لصنف خاص منه، و كياناً نقدياً وظيفياً في استنبات الأسئلة و التآويل و الرؤى"[2].

و من ثم إذا أردنا أخذ النص من وجهة نظر تأويلية، فإنه سيخرج من طوقه اللساني متجاوزاً حدوده النصية الداخلية نحو تخوم سياقية تتوق إلى مزيد من التآويل و الرؤى الإيديولوجية الخليقة بالمرحلة، و تتطلع إلى ما بعد التصور النصي (المناهج النصية)، فتزج بالبحث في غمار تجربة هرمنيوطيقية تمنح النص معنى مختلفاً تماماً عن المعنى الذي يعرفه التحليل البنيوي و سننه الشكلانية، بل تجعل من النص المـــدروس وساطة تراسلية بين الإنسان و العالم من جهة، و بينه و بين نظيره الإنسان من جهة ثانية، ذلك أن" الوساطة بين الإنسان و العالم هي ما ندعوه المرجعية، و الوســـاطة بين الناس هي ما ندعوه بالاتصالية، و الوساطة بين الإنسان و نفسه هي ما ندعوه بالفهم الذاتي(...) إذن تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات و تغادر"[3].

و ما دامت هذه الملامح بنات العمل الأدبي و سياقه التكويني المتعلق بمنـــاخ إيديولوجية اجتماعية، تاريخية خاصة بمؤلفه، فإنهـــا مـــن منظـــور هيرمنيـــوطيقي ستكتشف دلالات جديدة لهذا الشكل اللساني الذي ستتجاوز مستوياته المعيارية و

---

[1] – ينظر التقديمين المشهدي و البانورامي لدي سعيد يقطين : **بنية الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)** (مرجع سابق) ص 285.
- و ينظر أيضاً : بيرسي لوبوك **: صنعة الرواية** – ترجمة عبد الستار جواد – دار الرشيد بغداد 1981.ص 112.

[2] – شرف الدين ماجدولين : **ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي**.(مرجع سابق) ص 24.

[3] – مؤلف جماعي: **الوجود و الزمان و السرد - فلسفة بول ريكور** ترجمة سعيد الغانمي، (مرجع سابق) ص48.

الوصفية، التركيبية و الاستبدالية، إلى مبادرات تأويلية قد تفوز بالدلالـــة المرجعيـــة (العلاقة بين الإنسان و العالم) متطلعة من بعدها إلى كنه العلاقة الاتصـــالية (بـــين الإنسان و بقية الناس) متجاوزة فيها الغاية البراغماتية التداولية ذات الطبيعة النفعية نحو رصد تلك الحركية التاريخية الشاملة المتحكمة في سيرورة الخطاب الروائـــي و دواليبه. كاشفة في خضم هذا السجال النقدي عن علاقة الفهم الذاتي(بين الإنسان و نفسه)، عن لواعج النفس الإنسانية الواعية منها و اللاواعية التي تتجاوز نرجسية الذاتية و حدود الفردانية، إلى علاقة هذه الذاتية بكينونة الآخر حليفاً أو مناوئاً.

و حينما تجتمع لدينا هذه المقومات النظرية التأسيسية المتعلقة بالبنيوية السردية، و دراسة دلالتها التأويلية يمكننا بيسر أن نبلور من خلالها رؤية منهجية ممكنة فنقول:

إذا كانت التأويلية في تجاوزها للأنظمة البنيوية الشكلانية تسعى دومـــاً إلى دلالة يتلاقح فيها **الفهم** الداخلي للنص (تلك البنى الداخلية في حيزها النصي)، مع **التفسير** الخارجي(العلاقة مع عناصر الكون الخارجي الذي يدور النص في فلكه). فإن هذا الإجراء التأويلي يجد مفهومه المنهجي الإيديولوجي لدى "بول ريكـــور" الذي اختزله في قوله: " بكلمة وجيزة توضح الهرمنيوطيقا أو التأويلية عند نقطـــة التقاطع بين الصيغة الصورية الداخلية للعمل la configuration و بـــين إعـــادة التصوير الخارجية للحياة la refiguration "[1]. و هذا يعني أن "مهمـــة التأويـــل الحقة لا تكمن في تطوير إجراءات الفهم فحسب، بل تتعدى ذلـــك إلى تفســـير الشروط التي تتيح الفهم (...) و من ثمة شروط التأويل، ففعل التأويل يختزن صوت الآخر و يدعمه بوصفه متلقياً تاريخياً"[2]. ذلك أن للتاريخ خطابه الذي فصلت فيه البنيوية بصورة لا تنكر التاريخ بقدر ما تحفظ له بنيته الإيديولوجية و أثـــره علـــى الشكل على غرار النمذجات التي قدمها جيرارجينات الـــذي لا يكـــاد يخـــالف

---

[1] ـــ مؤلف جماعي:**الوجود و الزمان و السرد . فلسفة بول ريكور**ـ ترجمة سعيد الغانمي(مرجع سابق) ص 48.

[2] ـــ عمر مهيبل: **من النسق إلى الذات** ، منشورات الاختلاف- الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت ، الطبعة الأولى 2007. ص 164.

تودوروف، حيث ينطلق كلاهما من الصيغة باعتبارها موقع المتكلم الذي يميز بـــه بين مختلف الخطابات:

1- خطاب القصة (l'histoire) أي المدلول أو المضمون.

2- خطاب الحكي (le recit) أي الدال أو الملفوظ أو الخطاب.

3- خطاب السرد(la narration) أي الفعل السردي المنتج.(1)

و بهذه الطريقة تهيمن صيغة الحكي و يكون هذا الحكي -باعتباره خطاباً - هو وحده الذي يمكن تحليله كبنية ترهن بموجب فعلها السردي كـــل الأزمـــــنة الماضية (الاسترجاع) و المستقبلية(الاستباق) في خطاب آني جامع، و هو تصـــور يقرأ الخطاب التاريخي كلوحة تمثل الماضي بكل ما تحمله صيغة الحكي من قصـــدية في جلب المشهد التاريخي المعين.

و لعل البنيوية قد أدركت القيمة الجوهرية للعامل التاريخي في العلوم الإنســـانية و الخطاب الأدبي خاصة ففتحت أمامه فضاءها الأيديولوجي كي يتحرك فيه تأويله و يمتاح منه مضامينه.

حتى أن "التأويل نفسه لم يكتسب مكانته اللائقة إلا من خلال ظهـــور مـــا يسميه غادامير ((ميلاد الشعور التاريخي))"(2) لدى كل من المؤلف، و القارئ.

فيما يتخذ تصور بول ريكور معياره الجوهري: الشكل التعـــبيري ممـــثلا في تلك اللوحات التعبيرية المختلفة المشاركة من منطلق تنوعهـــا في صـــناعة الهويـــة الفسيفسائية و الحوارية للنص، دون إقصاء لأي خطاب مهما كان نوعـــه لأن لـــه رمزية خاصة على مستوى السرد.

ومن هنا استوحينا منهجنا الآخذ بمجامع هذه الآراء البنائية للخطاب القائم على البنية الزمنية كمكون سردي، لأن الرواية التي ندرسها متعلقة بفترة تاريخيـــة

---

(1) – ينظر هذا التقسيم عند جيرار جينات: **خطاب الحكاية** ترجمة محمد معتصم ،عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي- منشورات الاختلاف- الجزائر 2003 ص 45 و ينظر الأصل:

-Gérard .GENETTE**: Figure III**(discours du récit**)** éditions du sueil-Paris 1972.p 71-72

(2) – عمر مهيبل : **من النسق إلى الذات**، ص 159.

بالأساس(مرحلة التسعينيات) و بالتالي فالعامل التاريخي يعد أحد المراجع الدلالية في هذه الدراسة. و لعلنا بهذا الافتراض نقترب من تصور نموذج الرواية التاريخية التي تنسج خطابها من مخلفات المرحلة و حصادها الزمكاني.

رواية يتوخى فيها "لوكاتش"نقل التفاصيل الشكلية(الديكور) و السيكولوجية، و روح العصر، و نوعية همومه"[1].

و محصلة الرواية التاريخية عند "لوكاتش" هي تفاعل بين الروح التاريخية و الأنواع الأدبية، تفاعلاً يعكس ماخفي سابقاً و ما غمض لاحقاً"[2]، من منطلق أن الرواية التاريخية المشتغلة على عنصر الزمن هي:" خطاب أدبي ينشغل على خطاب تاريخي مثبت، سابق عليه انشغالاً أفقياً يحاول إعادة إنتاجه روائياً ضمن معطيات آنية لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي. و انشغالاً رأسياً عندما تحاول إتمام المشهد التاريخي(...) لغاية إسقاطية، أو استذكارية، أو استشرافية"[3].

إنها كتابة يتحول فيها التاريخ إلى نسيج عيني سدى و نيراً، و تتحول أحداثه المسرودة من منظور تأويلي إلى فنتازيا تاريخية تُسقط على واقع الأمة العربية ما يجعل من التاريخ كمادة روائية، أو من الخطاب الروائي كمادة تاريخية: كشكولا إبداعياً يتجاوز في لحظة انتفاض من تاريخه، كل الخطابات التي نيطت به، أي أنه لا يهدف إلى مجرد تذكيرنا بأحداث مضت، و لا إلى جعلنا نلتقط بعض المشاهد من مسرح الأحداث زمنياً و مكانيا،بل يهدف إلى غاية يتحاور فيها الجمالي و السياسي،الخيالي و الواقعي، الواعي و اللاواعي، الرغبة في قراءة الواقع بعيون تضع القارئ في تلك اللحظة التاريخية المشحونة،و الرغبة في قراءة مغايرة لهذا الواقع عينه.

و هنا يلوح سرد الحدث كأنما هو خاص بزمن لا تاريخي، إنها كتابة تتزيا بالتاريخ لكي تعيد قراءته أو تلبس قناعه كي لا تكونه، إنها التأويلية مرة أخرى التي

---

[1]- Georges LUKACS **Le roman historique** . P 205.

[2] - نضال الشمالي: **الرواية والتاريخ- بحث في مستويات الخطاب، في الرواية التاريخية العربية**، عالم الكتاب الحديث، إربد الإردن، الطبعة الأولى، 2006.ص 112.

[3] - نفسه ص 117.

تجعل من الخطاب شكلا لا زمنياً من حيث هو زمني، و تنسج له وجها لا تاريخيـــاً من حيث تاريخيته عينها، إنه مظهر لخطاب يقرأ التاريخ و حقائقه ليعيد صياغتهما في بناء نصي روائي.

و هنا يتجلى الحس التاريخي للكتابة كأنه مخطوط بقلم مؤلف سرمدي يقف على عتبات الحقب التاريخية فيصهرها أسطورياً في فترة معينة تعيـــد في ســـيرورها حكاية أليفة للأساطير القديمة، و لا تعيدها أبداً كما هي لأن المرحلة الزمنية الـــتي يكتب فيها النص ستصبغ حتما ذلك الخطاب بصبغتها قبـــل أن تعيـــده إلى درج التاريخ و تبعثه موسوماً بختمها.

و سنحاول في دراستنا للبنية الداخلية لرواية التســـعينيات القيـــام بمســـح بانورامي لجغرافيا النصوص انطلاقاً من فضاءاتها الســـردية و الوصـــفية، الزمانيـــة والمكانية، الحدثية و الشخوصية، ذلك أن التوقف الدقيق و الفاحص للنص الواحد قصد استكشاف قوانينه الداخلية، التي يشتغل على ضوئها، و التي تـــتحكم بنـــاء خصوصيته كخطاب روائي يعبر عن المحتوى المأساوي رؤية و حساً و تياراً للوعي الروائي بهذه المرحلة.

و هي مرحلة جعلت خطابها الروائي ينفتح على أزمة شـــعب، و يحـــدِّث بمأساة تنطلق من ذوات فردية ليشمل الجماعة، موسوماً بميسم التاريخ الراهن، فـــلا يكشف عن هويته إلا باستحضار تاريخ ماض له دلالة طاغيـــة علـــى الحاضـــر و المستقبل معاً، باعتبار "أن الجنس الأدبي الذي يحيا في الحاضر يتذكر دائماً ماضيه و أصله، و يمثل الذاكرة الفنية من خلال سيرورة التطور التاريخي"[(1)].

و لعلنا سنفتح جديداً إذا ما قمنا برصد هذه السيرورة من خلال تبين ملامح الحداثة و الجدة في هذا النمط من الكتابة الروائية العربيـــة في إحـــدى مراحلـــها التطورية المعبرة عن تيار وعي الأمة من خلال تطورات واقعها الحوادثي المتشـــكل

[(1)]– Mikhaïl BAKHTINE **Esthétique et théorie du roman** . Edition gallimard . collection Idées . Paris 1978.151.

عبر التاريخ، باعتبار أن الرواية " لما كانت تعبيراً عن مجتمع يتغير، فإنها لا تلبث أن تصبح تعبيراً عن مجتمع يعي أنه يتغير"[1].

و لطالما ارتبط الوعي بالواقع و ارتبط الاثنان بالتاريخ الذي مثلت الرواية بإجماع منظريها: خير تعبير فني عن صيرورته و تطوره، و لكونها"النوع الوحيد الذي ما زال قيد التشكل فإنها تعكس بشكل أساسي و بعمق و دقة و سرعة تطور الواقع نفسه، و ما هو قيد التشكل يستطيع وحده أن يفهم ظاهرة الصيرورة"[2].

فالكاتب في أي مرحلة تاريخية، و من خلال موقعه الحساس و الطليعي في خط الصراع و المواجهة التي تخوضها أمته. نجده في كل تفاصيل عمله معتنقاً القضايا المصيرية لشعبه متبنياً شعوره و وعيه و يسقطهما فنياً على شخصياته و حواره فيلتحم بموجب ذلك الموقع بمصير الإنسان عامة.

و هذه القضايا بالأساس هي ما جعلتنا نزعم أن الخطاب الروائي لمرحلة التسعينيات- من خلال نماذج الكتاب الذين اخترناهم- ينفرد وسط عالم الرواية العربية بتأسيس خطاب جديد متراح عن السائد يجتمع في كل نصوصه حول كتابة مأساوية المداد شكلت مبادرة جدية باحثة عن شكل روائي مغاير.

فكان لزاماً على الرواية العربية المعاصرة في صورة الرواية الجزائرية- و تحت وطأة المرحلة التاريخية الخاصة- أن تبحث لها عن روح جديدة و متنفس تنفث فيه مكبوتها الحضاري و التاريخي، كأنما تصنع في طبعتها الجديدة في هذه المرحلة نوعاً من التحول الحداثي في صلب النص الروائي العربي الذي غير بموجبها مساره عن ذلك الجيل الغزير من الروايات و الروائيين ممن أفرزتهم نكبة 1967؛كنجيب محفوظ و إميل حبيبي و سهيل إدريس، و حليم بركات، و جمال الغيطاني وغيرهم.

---

[1] – ميشال بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، (مرجع سابق) ص 85.

[2] – ميخائيل باختين: **الملحمة و الرواية**، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي بيروت ط1- 1982ص 24.

و لقد رأينا أن أزمة التسعينيات و عشريتها الدامية قد مثلت ذلك البـــزوغ الجديد، و تلك الصدمة الحاملة لتلك الشحنة الأزموية العاصفة التي بعثت الكتابـــة الروائية العربية في ثوب جديد الخطاب و الصدمة و القضية.

ثانياً- الشكل المأساوي من الفضاء الخطيئوي إلى الخطاب الإداني :

سنؤسس دراستنا للخطاب على تلك الرؤية الثائرة على التاريخ و الوضـــع الذي آل إليه، مجسدة في خطاب ناقم و مناهض و منتفض علـــى العـــالم الـــذي يصوره، حيث أطلقنا على هذا الفضاء الذي تصـــوره الروايـــة و تنقـــده في آن، بالفضاء الخطيئوي الذي تنبجس منه عدة أشكال خطابية فرعية؛ أولهـــا الخطـــاب الإداني الذي يندد بعصره و يهجوه، محدثاً قطيعة مع الزمن و المكان الراهنين، بمـــا هو نتاج طبيعي لأزمة الأزمنة و الأمكنة التي يعايشها. و سنطلق علـــى الشـــكل الزمني الناتج عن تداعيات فضاء الخطيئة تسمية "الخطاب الإداني".

و تحدث القطيعة مع الزمن الراهن عن طريق اجتثاث و مصادرة زمن الإثم، واستلهام رؤية تصحيحية للوضع من أزمنة موغلة في القدم تسكن الذاكرة، عـــبر تاريخية يرحل إليها الروائي سواء كانت هذه الصور الزمنية حقيقيـــة أو طوباويـــة متخيلة يستقي منها حلاً لأزمته .

كما سترحل تسمية الخطاب الإداني من الزمنية إلى المكانيـــة مبقيـــة علـــى صورها الإدانية. و المتغير الوحيد هنا هو الفضاء المُدان ، حينما يتحول المكـــان إلى مكان آثم، و المدينة إلى مدينة آثمة تشاكل المدن الآثمة في التراث الديني؛ شأن مدينة "***سدوم***" الأسطورية، حيث يحدث البطل قطيعته مع مدينته و بلده، و ينفي ذاتـــه منها، متنكراً لها، الشئ الذي يثير توتراً في علاقة الإنسان بفضائه المكـــاني، أو مـــا سنطلق عليه بأزمة المكان.

فـــتتلون رواية التسعينيات بخطاب إداني صارخ تجاه مظاهر الرداءة و النشاز، و المنقلب الفضيع الذي آل إليه الوضع في هذه الفترة، و هو مـــا سيؤســـس لحالـــة

مأساوية شاملة للخطاب أطلقنا عليها تسمية **"الفضاء الخطيئوي"**. و غالباً ما يشاهد هذا الفضاء عند وصف، أو تصوير المشاهد اليومية التي تراها عين الراوي و تسردها بنبرة إدانية ناقمة، و نافرة من الوضع القهري الذي يعيشه الفرد ممثلاً في البطل أو الراوي.

فيكون فضاء الخطيئة هذا هو سبب الهروب أو السبب المهروب منه، من الخطيئة و الدمار و الفتن، و هو حوض قيمي مترد قائم على وضع تاريخي و اجتماعي منهار، تتجلى فيه الخطيئة فضاءً يلف الخطاب السردي للمشاهد المصورة في الرواية سبباً و نتيجة، و معطىً موضوعياً، يستوجب عقاباً لا مفر منه، سيظل محايثاً للمشهد، ملتصقاً بمصير الزمن و المكان كبؤرة للخطيئة. حيث توضع الشخصيات الروائية في هذا الحوض الخطيئوي الذي تحايثه أسباب التردي من جهة و موجبات اللعنة و العقاب من جهة ثانية. مما يكشف عن وضع صدامي مأساوي ، و مأزق أنطولوجي يرهن هذا الفضاء النصي و يرهن به.

لذا سيكون هذا الفضاء الخطيئوي(السدومي) هو بؤرة النشاز التي تستصدر، و تثير الخطاب الإداني.

إنه مأزق لا يمكن تلافيه؛ بين عوالم متناقضة تنسج في صراعيتها- عبر الفضاءين: الواقعي الخارجي للبطل(حواره الخارجي مع آخرين من سكان و عناصر الفضاء) و الداخلي (مع عناصر عالمه الذاتي الخاص) - شكلاً مأساوياً متأصلاً.

الفصل الأول

البنية السردية للخطاب المأساوى

- الفضاء الزمنى -

أولا - بنية الخطاب المأساوى للفضاء الزمنى (التأسيس النظرى)

1- الشكل الزمني الخارجي:

إن الصورة الواضحة التي يواجهنا بها الخطاب الروائي في هذه المرحلة الزمنية هي تلك القصدية السردية لمفهوم الزمن المرتسم في البنية السطحية للنص؛ حيث "كانت الإشارة إليه معلنة جلية، و ذلك لسبب بسيط معروف هو تعلقه بالثقل التاريخي للمرحلة من جهة، و من جهة أخرى: الصدمة التاريخية التي تعرض لها الشعب الجزائري، و التي كانت منعطفاً تاريخياً حاسماً أربك الإحساس الفني

بالزمن، و وضعه في مفترق طرق قلق حائر بين زمن الذاكرة الاسترجاع و زمن الاستقبال، فيما مثّل الزمن الراهن الكسر الزمني الذي يفصلهما.

و سواء كان الفضاء الزمني المستعمل في النص ماضوياً تاريخياً أو واقعياً آنياً، أو مستقبلياً ممكناً، أو حتى طوباوياً متخيلاً. "و سواء كان حافزه المباشر هاجساً وطنياً أو اجتماعياً، فقد كان مفهوم الزمن في هذه الفترة هو المحور الإشكالي، أو أن إشكال الرواية عموماً قد نسجه هم زمني ثقيل باعتباره سباقاً مع الزمن أو استدراكاً له، أو حتى تحدياً له."[1]

و لما كنا ندرس رواية التسعينيات تحديداً فمن البديهي أن الزمن الخارجي هنا هو المرجع الذي تدور فيه الأحداث و تعبر عنه. فنجد أن أزمنة الخطاب كما نصها البنيويون وخاصة تودوروف، و نظرائهم من العرب(سيرزا قاسم، سعيد يقطين، حسن بحراوي...) تنقسم إلى أقسام ثلاثة:

أ- **زمن القصة:** و هو زمن المادة الحكائية؛ و كل مادة حكائية لها بداية ووسط ونهاية، كما أخبرنا أرسطو من قبل في فن الشعر، و هي في كل الأحوال قصة تدور في زمن سواء كان هذا الزمن ظاهراً في النص عبر مختلف مؤشراته، أو لم يتم التأشير عليه، و سواء كان زمناً آنياً في اللحظة الراهنة الموسعة تزامنياً diacronique، أو متدرجة أفقياً تاريخيا عبر حقب زمنية متعددة، متخطية مراحل تطورية، و متخذة شكلا متعاقباً synchronique.

ب- **زمن الخطاب:** و هو ذلك الشكل الذي اتخذه زمن القصة في النص المعين، أو ما يسمى" **تجليات تزمين زمن القصة**"[1]، و هو ذلك البعد المميز و الخاص الذي يمنحه الكاتب لزمن القصة التي يرويها و التي تقع

---

[1] – محمد الأمين بحري : **حداثة الخطاب في الإبداع الروائي الجامعي**- أحلام مستغانمي نموذجاً –مجلة "**النـ(ا)ص**". جامعة جيجل، الجزائر، العدد السابع (مارس 2007) ص 113.

[1] – سعيد يقطين : **تحليل الخطاب الروائي** (مرجع سابق) ص 89.

خارجه، وفق منظوره الخطابي، و هي العملية التي تسمى: **"تخطيب الزمن"**[2] الخاضع لنوع النص و دور الكاتب .

ج- **زمن النص:** و هو ذلك المرتبط بزمن القراءة، و هي عملية تسمى: **"تزمين زمن الخطاب"**[3] أي ترهين الخطاب و صقله في زمن القراءة. و هي عملية إنتاجية ثانية في محيط سوسيو لساني معين قد يختلف أو يتفق مع إنتاجيته الأولى(ظروف كتابته التي أحاطت بعملية إنتاجه).

و هذا التقسيم الثلاثي هو الشائع كونه الإطار الزمني البنيوي التقليدي ذلك " أن **زمن القصة صرفي-** و **زمن الخطاب نحوي-** و **زمن النص دلالي.**

و في الزمن الأخير تتجلى زمنية النص الأدبي (الروائي هنا) باعتباره التجسيد الأسمى لزمن القصة و زمن الخطاب في ترابطهما و تكاملهما"[4].

2- الشكل الزمني الداخلي:

إذا كان الشكل الزمني الخارجي الذي يشكل مرجعاً للخطاب الروائي زمنا بنيويا قصةً و خطاباً و نصاً، صرفاً و نحواً و دلالةً، فإننا و للسبب نفسه نعتبره زمناً مورفولوجياً بامتياز. لأن النص الروائي يحتوي أيضاً على زمن داخلي، باطني، أو محايث، زمن يمثل بفضل سريانه في أوصال النص أساساً شعرياً ثاويا خلف المعمار البنيوي المورفولوجي بتقاسيمه الثلاثية التي رأينا.

---

[2] – نفسه ص 89.
[3] – نفسه ص 89.
[4] –نفسه ص 89.

إننا نقصد إلى ذلك الزمن الباطني المتخيل، الذي لا يشكل بنية بـــل فضـــاء للبنيات، و لا يحسب بالأحداث لأنه فضاء للأحـــداث و مســـاحة لحركتـــها و سكونها، و نقطة انطلاق لمختلف اتجاهاتها و تداخلاتها، فهو فضاء ترتسم فيه المرايا الداخلية للشخصيات و تتحاور فيه داخليا مختلف الخطابات، و تتحدد فيـــه شـــتى المواقف و المواقع و الدلالات.

إنه فضاء للرؤية و مسرح لتقاطع العلاقات و القيم عبر نسيج داخلـــي لا يصرح بالخطاب المباشر للنص بل يهجس به في لغة تحاكي لغة الحلم، و الحلم نمـــط من الرؤية يحوز قيمة و دلالة و سيماءً ، ذلك أن الحلم يتقاطع مـــع الخطـــاب في طبيعته السردية[1].

و بانتقالنا من الزمن الخارجي إلى زمن الحلم الداخلي نجد أن"كل ذلك الزمن (الطويل) الذي يعتقد النائم أنه أمضاه في حلمه قد لا يتجاوز ثواني معدودات.

و من هنا يأتي التشابه بين الزمن النفسي الخاص للروايـــة، و بـــين الـــزمن النفسي للإنسان الذي يرى في منامه حلماً ما. فكلا الـــزمنين غـــير صـــادق، لأن الروائي الجيد قد يحملنا في رحلة قد تمتد عشر سنوات، و في الحقيقة لن نُمضـــي في تلك الرحلة سوى الوقت الذي أمضيناه في قراءة الرواية"[2].

يمكن بهذه الطريقة اختصار و حذف حقب و تـــواريخ و ســـنوات يـــتم اختصارها، لكن ما لا يستطيع الروائي حذفه هو الشحنة المأساوية الـــتي كابـــدها الروائي في تلك المسيرة لأن زمن الرواية لا تحسبه الدقائق و الساعات أو الشهور و السنوات، و إنما يقاس بعمق مأساته و حجم معاناته التي عاشها هنـــاك و حملـــها خطابه الذي يزيدها عمقاً و تبئيراً من خياله الطافح.

---

[1] ــ أحمد حمد النعيمي : **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة** - المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع . بيروت- لبنان ط1 2004 ص 25 (بتصرف).

[2] ــ نفسه ص 25.

فإذا كان الزمن الخارجي المورفولوجي يقاس بقيم ثابتة. فإن الزمن الداخلي النفسي يلوح زمناً متقلباً نسبياً، و متغير القيم بحسب الحالات و الأشخاص. إذ لا نجد زمناً يحمل حوله الناس الانطباع نفسه، فاليوم مثلا قد يطول عند شـــخص و يقصر عند آخر و غيب عن ثالث و يسقط من حسبانه. و هذا ما نجده مطبقـــاً في القول الروائي. و بالتالي فكل رواية قلدها كاتبها زمناً نوعيا، ليأتي القارئ فيقلدها زمنه الخاص فتطول لديه أو تقصر بحسب تذوقه لخطابها و اندماجه مع أطوارهـــا.و لعل هذا ما جعل "جيرار جينيت" يقرر أن " زمن الحكاية المكتوبة زمن كاذب من حيث إنه يقوم اختيارياً، عند القارئ، على فضاء من النص لا تستطيع إلا القـــراءة أن تحوله إلى مدة"[1].

إنها مدة مزروعة في الوجدان. تلك التي يسميها "هنري برغســـون" بـــــ "الديمومة"[2]، و هي لحظة تخيلية هيولية تفصل بين الكائن و المستحيل، بين ما هو زمني و ما يكاد يخرج عن نطاق الزمن لشدة إغراقه في الإغراب و الاستحالة: إنـــه تيار يمر بنا من أصلب أشكال الأزمنة إلى أوهن الأسباب المتلاشية لـــذلك التيـــار الذي يعبر من الإحساس بالزمن إلى الوعي بالأزمة العابرة للأزمنة، و هو ما يسمى في نظرية الرواية بتيار الوعي.

3- تيار الوعي(الشكل اللازمني للسرد):

يبدو تيار الوعي في الكتابة الروائية امتداداً للإحساس بالأزمنة في تقاطعهـــا داخل النص و الشخصية معاً، و إذا بحثنا له عن تعريف اصطلاحي في نظرية الرواية

---

[1] – جيرار جينيت: **عودة إلى خطاب الحكاية** ، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء . المغرب 2000 . ص39.

[2] – ينظر كتابه: **la pensé et le movement**. presse universitaire de france 3eme édition 1966 p9

فهو:" تكنيك يتم من خلاله تقديم المحتـــوى النفســـي، و العمليـــات النفســـية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي- أي التقديم الواعي"[1].

و يمكن رصد هذا الوعي في تلك المقاطع الشبيهة باستنساخ حالات نفسية من واقع خارجي موبوء، إنه واقع باطني تنتقل إليه عدوى الوباء فيتمظهـــر واقعـــاً مرضياً يحمله خطاب متداعي الأفكار يهجس في نبرة هاذية بحالة تيه في عالم مترنح البنيان.

و نشهد هذه الحالة حينما تبتلع الشخصية المرضية عالمهـــا الموبـــوء دون أن تستوعب كل ما فيه فتموجه في أحشائها ردحا من الزمن النصـــي ثم تتجشـــأه في صورة ارتكاسية، لا فظة إياه من أعماقها، ملقية به خارجاً أمامنا ملونـــا بـــألوان ممزوجة باهتة و أحاسيس غامضة، في تدفقات شعورية تحكي في انثيالهـــا وضـــعاً مأساويا معقداً حتى على مستوى العبارة التي تنطق به.

إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن هذه الانثيـــالات الشـــعورية المازجـــة للأحداث و الأزمنة تأتينا محمولة على الزمن الداخلي (النفسي) للشخصية المأزومة التي تجابه واقعاً لا قبل لها به.

لذا نجد " أن روائيي و كتاب تيار الوعي قد ذهبوا إلى استحضار الـــرؤى الهامشية و الذهن المشغول بأحلام النهار (...) و هم يحاولون فوق ذلك أن يسبروا أعمق مستويات الطبيعة الإنسانية و ما قبل العقل و الوعي الباطن (...) و هكـــذا تميع بناء الرواية عندهم إلى تيار لا يتوقف من الوقائع و التعليقات المبتســـرة مـــن الداخل و الخارج. إنهم مثل ذلك الذي راح يقشر البصلة البرية بحثا عن النواة أو جرثومة الحياة، حيث و جد أن اللب الداخلي ليس إلا قشوراً تصغر و تصغر"[1].

---

[1] – روبرت همفري : **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمد الربيعي، دار المعارف بمصر ط 1 - 1974. ص 39.

[1] – أ أ مندولا : **الزمن في الرواية**، ترجمة بكر عباس، دار صادر بيروت. ط1- 1997 ص 96.

و من أجل إبراز ذلك الجانب المعقد من الحياة راح السرد يتخطـــى تخـــوم البراني دالفاً إلى الجواني المظلم من أعماق النفس مسفراً عن مفارقات لا مكان لهـــا في المنطق الإنساني.

فحينما نواجه النص السردي المحتفل بأزمته فإننا سنصادف لزاماً تلك الرؤى المضطربة، و الرغبات المتناقضة، و القيم المتناحرة بأساليب تروي الحلم في صـــورة كابوس. و تدخل الكوابيس إلى مكنون النفس البشرية لتعايش الأحلام الأليفة.

و هو ما يعني" أن زمن الحكاية المكتوبة زمن كاذب، من حيث أنـــه يقـــوم اختبارياً عند القارئ على فضاء من النص لا تســـتطيع إلا القـــراءة أن تحولـــه إلى مدة"[2].

لذا كان لزاماً على الزمن الروائي كي يحمل صورته الفنية أن يكون زمنـــاً إشكالياً ليس على مستوى النص الذي ينكتب فيه فحسب بل إنه ينقـــل عـــدوى افشكالية إلى نفس القارئ فيربك فيه إحساسه بالأزمنة، و يتغلغـــل في ذاكرتـــه و ذكرياته الأليفة فيشوشها، و يبعثر تراتبية ماضيه و حاضره، مانحاً إيـــاه خيـــارات زمنية متعددة أخرى قد لا يكون التقى بها في حياته. ليعيد هندسة آليتـــه الزمنيـــة الداخلية و قراءة أزمنته الخارجية، و ربما ثقافته الزمنية بأسرها، جراء ذلك الارتباك الإبداعي الهائل، الذي أثاره فيه كتاب روائي متواضع الصفحات، لا يكاد يفارقـــه حتى يفتك منه اعترافاً بأن هذا العمل يمتلك زمناً أيضاً، أو ربما يمكتلك آلية سحرية تمنحه سلطة و سطوة على الأزمنة الأخرى.

4- بين تيار الوعي و الحوار الداخلي(المونولوغ):

---

[2] – روبرت همفري : **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، (مرجع سابق) ص 47.

يختلف تيار الوعي عن الحوار الداخلي(المونولوغ) على الرغم من تقاطعهما في استعمال الزمن الداخلي للشخصية و حكاية أحوال الأنا و تداعي الأفكـــار في سيولة دونما تقيد بمنطق أو ضابط سوى بمنطق التدفق نفسه.

و قد شبه أحد النقاد الفرق بين تيار الوعي و المونولوغ بذلك الفرق بـــين القصة القصيرة و الرواية، "إذ إن تيار الوعي ارتبط و ما يزال بالرواية، و فيها يجـــد متنفسه و حقل تجاربه و تجلياته، و هو ما يضيق عنه شكل القصة القصيرة المتســـم بالتركيز و الاقتصاد"[1] الذي يستلزم بشكل أنسب تقنية الحوار الداخلي.

و بما أن " أن لفظ التيار في حد ذاته علامة فارقة بـــين المونولـــوغ و تيـــار الوعي، فإن تكنيك هذا التيار تسوده سمات خاصة، تتمثل في غلبة الصنعة الفنيـــة على الابتكار، و غلبة التحليل على الانسجام و الاتفاق، و التعقيد على البساطة، و الفرد على المجموع، و العقل الباطن على العقل الواعي."[2]

أما المونولوغ أو الحوار الداخلي فهو:"خطاب غير مسموع، و غير منطوق، تعبر فيه شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي: إنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو في حالة بدائية: و جملة مباشرة قليلة التقيدبقواعد النحو، كأنهـــا أفكار لم تتعد صياغتها بعد"[3]. و هي حال روائي التسعينيات الذي يقـــدم نصـــه السردي بخطاب يتراوح بين مقاطع صافية من الحوار الـــداخلي و أخـــرى قائمـــة يهجس بها تيار وعيه الذي لم يكن وليداً لنظريات**"جيمس جويس"**، و **"فرجينيـــا وولف"**، و **"وليم بليك"**، و غيرهم من كتاب تيار الوعي في أوربا، بقدر ما كان سليل زلزال تاريخي انتقلت ارتداداته من واقع الأحداث الميداني إلى الذات المبدعة.

---

[1] ــنجيب العوفي: **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة- من التأسيس إلى التجنيس**، (مرجع سابق) ص 535.

[2] ــ يحي عبد الدايم : **تيار الوعي و الرواية اللبنانية المعاصرة، مجلة فصول** للنقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب. المجلد الثاني العدد الثاني. يناير– فبراير- مارس 1982 ص155.

[3] ــ لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1992.ص 163.

فهو زلزال يكون قد تنبأ به "الطاهر وطار" ذات ثلاث و سبعين و تسع مائة من القرن الماضي، في صورة ما سماه "تودوروف" في تنظيره البنيوي للسرد بـ"**الاستباق**". لأحداث ماضية تحمل تجاعيدها بذور الزمن القادم و ملامحه، و هي الأحداث نفسها التي استرجعتها "أحلام مستغانمي" في ذاكرة ثورية لجسد معطوب جاء إلى مرحلة التسعينيات مهشم الخلقة و الأحلام، و هي التقنية التي يطلق عليها "تودوروف" أيضاً تسمية "**الاسترجاع**".

و يجدر بنا قبل التفصيل في حيثيات الزمن لدى روائي التسعينيات أن نلقي بالا إلى هذه الأنواع من الأزمنة، ونقتفي سيرورة اشتغالها على المستويين السطحية العميق، و كذا مدى تأثيرها على إشكالية الرواية من حيث ارتباطها بمسألة الزمن و التاريخ، و تعاطي روائيي المرحلة مع أحداث تاريخهم الماضي و الحاضر القائمين، و تموقفهم من هذه القضايا لتصور المستقبل الممكن و تمثله.

أ- الاسترجاع l'analepse

يمثل الاسترجاع سواء كان انغماساً تأملياً في الماضي كما سنرى لدى الطاهر وطار، أو كان ماثلا في تلك الومضة الارتجاعية إلى الماضي flash back ، و هي التقنية التي تسود لدى أحلام مستغانمي و الأعرج واسيني. و في كلا الحالين يمثل الاسترجاع فوزاً بقيم العالم و افتكاكها من الحاضر و المستقبل اللذين نفر منهما الفرد و لاذ مستجيراً بالذكريات، في حنين إلى زمن ماض أثير لم تطله تقلبات الحاضر. فتلجأ الشخصية إلى تحطيم المرتبية الزمنية عند الحلول في تلك الأحداث الماضوية المتذكرة التي برزت إلى السطح و حضرت في زمن غير زمنها، ملغية كلا من الحاضر و المستقبل. و كثيراً ما يعود الإنسان إلى الماضي ذلك الكيان الجلل الواضح المعالم الذي لا خوف منه كما هي حال الحاضر و المستقبل.

ومهما كان نوع هذا الاسترجاع:

- خارجي (يعود إلى ما قبل الرواية).
- داخلي (يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه).
- استرجاع مزجي(و هو ما يجمع بين النوعين)[1].

فإنه في كل الحالات صورة لـ"**سوابق زمنية**" تمثل تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد، واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر، أو في اللحظة الآنية"[2]. و يؤكد "تودوروف" صاحب هذا المصطلح بأن "الاسترجاعات أكثر من تواترٍ، إذ تروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل. و يمكن للاسترجاعات أن تمتزج بالاستقبالات نظرياً إلى ما لا نهاية : استرجاع في صلب استقبال في صلب استرجاع"[3]. و للاسترجاع أشكالٌ نمطيةٌ ذات طابع سيكولوجي بحت أوجزها الناقد "أحمد حمد النعيمي" في أقانيم ثلاثة:

- **الاسترجاع المؤلم:** و فيه تتذكر الشخصية، أو تعيد علينا ما هو مؤلم في حياتها أو حياة غيرها.
- **الاسترجاع السار:** و فيه تتذكر الشخصية،أو تعيد علينا ما هو سار في حياتها أو حياة غيرها.
- **الاسترجاع المحايد:** و فيه تعيدنا الرواية إلى أحداث ماضية لا نستطيع الجزم بمدى تأثيرها إلا في مراحل لاحقة من السرد الروائي.[4]

و من هنا يمكن أن نعد الذاكرة عنصراً استرجاعياً فاعلا في هذه الفترة، حيث "لم يتم اللجوء إليها كآلية سردية فحسب، و إنما تم اللجوء إليها كملاذ من

---

[1] – سيزا أحمد قاسم : **بناء الرواية** – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ (مرجع سابق) ص 40.

[2] – السوابق الزمنية هي المعادل النظري لمصطلح الاسترجاع l'analepse عند تودوروف،
ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك : **بناء الزمن في الرواية المعاصرة** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة. ط1-1998 ص 24.

[3] – تزفيطان طودوروف : **الشعرية** ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر . المغرب ط 2 1990ص48.

[4] – أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة** (مرجع سابق) ص66.

الواقع، و بلغة زمنية أدق نقول أنه قد تم اللجوء إلى زمن الذاكرة هروباً من زمن الواقع و توحشه.

و ما إن يتكئ الراوي على مستراح ذاكرتها حتى تسترسل الرواية في دغدغة ماضيه بعيداً عن صخب حاضره(...) لتكون الذاكرة إضافة إلى بعدها الزمني الشائق بدراميته و مأساويته هي العنصر الصاهر لكل أزمنة الرواية داخل الشخصية(...) لتتوالى بعدها مشاهد الهروب منه تباعا كما لو كان زمن الذاكرة هنا مركب إقلاع من أرض الواقع الجدباء، و فجوة زمنية للالتحاق بالفردوس المفقود تقف بين ما هو كائن و ما قد كان"[1].

تقول "أحلام مستغانمي": "في السنوات الأولى من الاستقلال وقتها كان للمحارب هيبته و لمعطوبي الحروب شئ من القداسة (...) اليوم و بعد ربع قرن أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك و كأنك تخفي ذاكرتك الشخصية و تعتذر عن ماضيك"[2].

و هنا نلاحظ بأن الذاكرة لم تعد مجرد آلية زمنية، بل آلية موقفية غرضها الفكاك من الواقع و زمنه. وها هو "الأعرج واسيني" يؤكد لنا هذه الحقيقة بقوله على لسان أحد أبطاله:" كم مر على ذلك الزمن الذي صار بعيداً و هو قريب من القلب، من الألم(...) فالوحدة تصنع فراغها و أزمتها و زمنها"[3].

و هذا ما دعا "الطاهر وطار" إلى أن يحكم بأن" من لا يثور فضوله لمعرفة ما يسيطر على عقول أجداده طوال خمسة عشر قرناً أبله"[4]. و هو نوع من تزمين الزمن الماضي في الحاضر كي يقوّم انحرافه، و يجبر كسره.

---

[1] – محمد الأمين بحري : حداثة الخطاب في الإبداع الروائي الجامعي "أحلام مستغانمي نموذجاً" مجلة **النـ(ا)ص** (مرجع سابق) ص 112.

[2] – أحلام مستغانمي : **ذاكرة الجسد** . المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 1993 الطبعة 18.ص 84-85.

[3] – الأعرج واسيني: **سيدة المقام** ، منشورات دار الفضاء الحر الجزائر الطبعة الأولى2001- ص214.

[4] – الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ، المؤسسة الوطنية للفنون لمطبعية موفم للنشر ENAG الجزائر(د- ط) 2004 ص49.

ب: الاستباق Le prolepse

و هو مصطلح ينقله بعض النقدة العرب تحت اسم " **اللواحق الزمنية**" بمـــا هي: "تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد و اســـتبقها الـــراوي في الـــزمن الحاضر (نقطة الصفر) أو في اللحظة الآنية للسرد، و غالباً ما يستخدم فيها الراوي الصيغ الدالة على المستقبل، لكونه يسرد أحداثاً لم تقع بعد"[1].

و للاستباق أنواع ثلاثة يضيفها "أحمد محمد النعيمي" و هي:

"- **استباق ممكن التحقق:** و فيه يكون الخيال واقعياً كما تكون أهداف الشخصية الروائية منسجمة مع الإمكانات المتاحة لقدرات الإنسان الحالي.

- **استباق غير ممكن التحقق:** و فيه تسعى الشخصية إلى تحقيق ما يفوق قدراتها و قدرات المحيطين بها.

- **استباق خارق للمألوف و نواميس الكون:** و يتمثل هذا الاستباق في قصـــص الخيال العلمي (...) و في الروايات ذات التوجه الفنتازي، التي غالباً مـــا تريـــد أن تقول لنا أن بعض ممارسات الإنسان الحالي، و جرائمه و جرائـــره، و مشـــاكله و أحلامه و طموحاته تفوق الخيال نفسه، أو تشبه خيالا يفوق الخيال".[2]

و هذا ما تفضي به "أحلام مستغانمي" حينما تروي على لسان بطلها خالـــد بن طوبال مخاطباً عشيقته حياة:" كنتِ أنتِ مشروعي القـــادم، كنـــت ملامحـــي القادمة، و مدينتي القادمة(...) كنت أريد لك وجها آخر ليس وجهي و قلباً آخر ليس قلبي، و بصمات أخرى لا علاقة لها بما تركه الزمن على جسدي من بصمات زرقاء"[3].

---

[1] – ينظر مصطلح اللواحق الزمنية كمعادل نظري للاستباق لدى تودوروف. عند مراد عبد الرحمن مبروك: **بناء الزمن في الرواية المعاصرة** (مرجع سابق) ص 66.

[2] – أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة** (مرجع سابق) ص 40.

[3] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** ص 156.

بينما يتصوره "الأعرج واسيني" زمناً بهيماً لا ملامح واضحة فيـــه: "ســـيأتي زمن لا يعرف الواحد منا صاحبه و أخاه و مدينته و قريته، و ربما بلاده"[1]. فزمن المستقبل غامض أبداً و طوباويٌ أحياناً، لكنه متعلق كما رأينا بأزمة الشخصـــية و مشكلتها الراهنة، التي تتم معالجتها غالباً في زمن التوقف. أو أن معالجتـــها تحتـــاج لزاماً إلى توقيف الزمن لسردها.

ج- التوقف La pose

و هو زمن الكتابة أو زمن الحاضر النصي الذي يتوقف فيه السرد فاســـحاً المجال للوصف و التقرير و الإنشاء. و في كل تقنية نجـــد "تـــودوروف" يســـتعير تسمياته من فن السينما الذي يتلاعب بالزمن استرجاعاً و استباقاً و توقفاً، و سواء تدفق تيار هذا الخطاب المأساوي من داخل بولرواح، و بولزمان، أو من أعمـــاق السي حسيسن و ياسين، أو من أعماق خالد بن طوبال و حياة، فإن بطل "الطاهر وطار" كما بطل "الأعرج واسيني" و "أحلام مستغانمي"، أراد أن يقول شيئاً عـــن زمنه و يسرد شيئاً من حلمه، و يقذف بشئ من مكنونه الذي أخرجتـــه مرحلـــة التسعينيات الجزائرية في خطاب روائي استفزه مثير جلـــل، فجـــاءت الاســـتجابة فجائعية كما يحدث به القول النصي الذي سنتقصى عمقه الدلالي بحثاً عن مقومات خطاب جديد، و تقصياً لمواطن الجدة في رواية الأزمة.

و من شأن التطبيق على النماذج النصية أن يؤكـــد هـــذه الإمكانيـــة. إذ سنتدرج هذه الاستراتيجية في النص الروائي عن طريق رصد حركية الـــزمن أولا؛ كيما تتمظهر أنواع الأزمنة الثاوية في الخطاب المأساوي الـــتي تســـتبطنها روايـــة التسعينيات الجزائرية التي تقول مستوقفة زمنها على لســـان إحـــدى شخصـــيات "الطاهر وطار" التي تصف مشهداً يومياً غريباً عن زمنها فتقول: "...تـــأملي مـــا يجري: لقد نزع الرجال السراويل، و اكتحلوا، و استاكوا، و تعطروا، و نزلوا إلى

---

[1] ـ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء** ، منشورات الفضاء الحر الجزائر- الطبعة الأولى 2001 ص278.

الساحات يهتفون بالإسلام (...) بالأمس القريب قبل سنوات قليلة كانت المساجد فارغة لا يؤمها إلا الشيوخ و المرضى، و فجأة امتلأت بالشباب من الجنسين، لكأنما ضاقت المساجد فتحولت الساحات إلى مصليات يعبد الناس فيها ربهم و يرجمون بعضهم"[1].

أما "الأعرج واسيني" فيعترف بمرارة العصر الذي يعبره في هذه المرحلة فيقول: "إننا نموت بشكل مجتزئ يموت الفرح تموت الذاكرة تنحني الأشواق ندخل في الرتابة ثم ننسحب، نشبع بسرعة و بشكل مذهل شئ ما يتآكل يومياً في داخلنا"[2]. و ربما اختصر بطل أحلام "مستغانمي" خالد بن طوبال و هو يروي لأخيه عمق الأزمة، فيسوق عبارة يسيرة تنبئ عن حقيقة الوضع القائم في البلاد :" هذه هي الجزائر يا حسان .. البعض يصلي .. و البعض يسكر.. و الآخرون أثناء ذلك ياخذوا في البلاد"[3].

و كلها نماذج تصور الزمن استرجاعاً و استباقاً و توقفاً، مما يجعل الخطاب يغوص في عمق الأزمة التي تعالجها الرواية على المستوى الزمني الذي لا يزال يطالبنا، بل يغرينا بمزيد من التعمق في دهاليزه، لذا فسيكون علينا في مرحلة لاحقة أن نستقصي بقية أبعاده البنيوية التقسيمية التي تمنح لإشكالية الزمن في رواية التسعينيات بعدها المأساوي الأصيل.

---

[1] ــ الطاهر وطار **الشمعة و الدهاليز** ص 122.

[2] ــ الأعرج واسيني: **سيدة المقام** ص235-236 .

[3] ــ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** ص 345.

ثالثاً:التشكيل الزمني للخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية

سننطلق في دراستنا هذه من نموذج تخطيطي يرصد التوجه الزمني لرواية التسعينيات مفاده؛ أن البنية الزمنية للخطاب المأساوي فضاء ممتد من الأزل إلى الأبد، يتبع المسار البنيوي الثلاثي للزمن من الماضي السحيق إلى المستقبل القادم، مروراً بحاضر يكون الروائي قد استوقفه في لحظة تأزم من تاريخه الراهن، ليروي لنا في هذه الرواية (رواية الأزمة) حدثاً مغيراً للأوضاع استفزه و استثار قريحته، فانفجرت بانفجار تلك الأوضاع.

و بالتالي فالخطاب يحكي حالة انفجار أزمة بعد طول احتقان و تفاقم للأوضاع. أي تلك المرحلة الآنية للخطاب الروائي الذي يحكي تعبيره سرداً ووصفاً للوقائع، هي التي تتشكل حولها-و لا شك- رؤيته المأساوية و إحساسه بالعالم الذي يقدمه لنا إبداعياً في شكل رواية. و هذه اللحظة المركزية (لحظة انقلاب الأوضاع) هي التي سنسميها: **"لحظة الزلزال"**.

و هي المرحلة التي سميت إعلاميا بالعشرية السوداء أو الحمراء، التي لونت فترة التسعينيات من تاريخ الجزائر.و هذه المرحلة باعتبارها مرحلة انقلاب الأوضاع، و لحظة حدوث زلزال عارم عم مختلف المجالات في الجزائر، هي نقطة التقاطع لحركة الأزمنة الماضوية(الاسترجاع) مع تلك المتجهة إلى المستقبل(الاستباق).

و هكذا نجد أن لحظة الزلزال المأساوية -و إن كان منطلقها اجتماعي(احتقان)، و سياسي(انسداد)-فإن تداعياتها على مجالات الحياة الأخرى كانت أكثر تعبيراً و بخاصة حينما انعكست إبداعيا في الكتابة الروائية باعتبارها لسان حال للمثقف الجزائري و مجتمعه.

و تجدر الإشارة إلى أن لحظة الانفجار في هذه المرحلة بالذات ليست سوى نتيجة طبيعية لتراكمات و احتقانات شكلت الأسباب التاريخية التي أدت إلى

حدوثها. و تبعا لهذا الخط الممتد من التراكم الخطي السببي من السيرورة الحوادثيـــة الماضوية و صولا إلى لحظة الانفجار الراهنة، فإن كل روائي يرسم خارطة مستقبل ممكن في إعماله التي كانت بدورها نتاجاً طبيعياً للزلزال نفسه. و بهذا تبدو الحركة الزمنية في هذا الخطاب ثلاثية الأبعاد:

مركزها: - **الحاضر المؤلم** للكتابة، أي زمن الكتابة(و هي مصدر التـــأزم) المتعلقـــة بـــطرفيها:

أ- ماض تاريخي (و هو الملاذ و المستراح) .

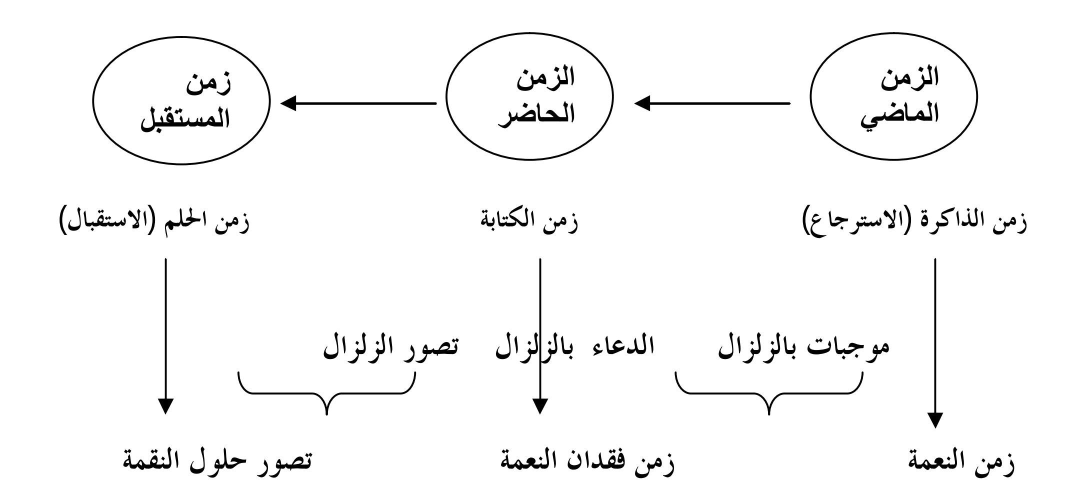
ب- مستقبل مجهول غامض يلفه الغيب(و هو مصدر الخوف و الترقب).

و ذلك ما تعبر عنه بعض العناوين التي تمثل عتبات des seuils للنصـــوص التي تتصدرها بتعبير "جيرار جينيت"[(1)]، مثل: "***الشـــمعة و الـــدهاليز***"،"***الـــولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء***" ، "***حارسة الظلال***"، "***فوضى الحواس***".

و كلها عناوين تتخذ من الواقع المأساوي للمرحلة مرجعا، بل حقلا دلاليـــاً تتشرب منه نسغها المأساوي. و انطلاقاً منه تأخذ وجهتها إلى مســـتقبل مظلـــم و مجهول و ملتبس المعالم: (الدهاليز- يرفع يديه بالدعاء - الظلال- الفوضى).

أما الزمن الماضي ممثلا في التاريخ فهو المرجع الذي يلجأ إليه كـــل روائـــي يعود مدفوعا بحنين الذاكرة إلى مكاسب الثورة و حصادها كما لو كان زمناً جميلا و أثيراً، أو فردوساً مفقوداً يحن الكل للعودة إليه، و التساكن فيه هربا من الوجـــود في الحاضر المتمأزق و الواقع الراهن الموبوء. وبالتالي نجد أن تخطيطية الزمن حسب هذه السيرورة ترسم حركتها على النحو التالي:

[(1)]- Gérard GENETTE: **Seuils** - éditions du seuil. Paris. 1987. introduction. P 6. :ينظر



لذلك سيكون الزمن المرجعي (الثورة و مكاسبها) زمنا للأصالة و الطهر، و هو زمن مقدس يمثل ما أطلقنا عليه من قبل تسمية(الاسترجاع السـار)[1] يـتم اللجوء إليه في لحظات تفاقم الواقع المؤلم:

الماضي — الحاضر — مستقبل
استرجاع سار ← توقف مؤلم ← استباق مظلم

و بين هذه الفضاءات الثلاثة يتجلى الخطاب المأساوي ثلاثي الأبعاد متبعـاً المسار البنيوي للهيكلة الزمنية الثلاثية التي يتوزع عليها ، إذ نجده كالآتي:

أولا - استرجاع سارٌّ لزمن ملاذ يستجار به.

ثانياً - توقف باك على أطلال الماضي الجميل تحت وطأة تجهم الحاضر المقيت

ثالثاً - رؤية سوداوية للمستقبل الذي يبدو مظلماً :

و إذا شرعنا في محاورة النصوص حق لنا أن نبتدئ بروايات "الطاهر وطار" الذي نعتبره عميد الروائيين الجزائريين، بعد وفاة "عبد الحميد بن هدوقـة". إذ لا يمكن أن نتحدث عن رواياته في التسعينيات دون ذكر بواكير أعماله التي تعود إلى مرحلة السبعينيات و بالتحديد سنة 1973 حينما كتب روايته التاريخية " **الزلزال**"

---

[1] – أحمد حمد النعيمي: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**(مرجع سابق) ص 66 .

التي يصفها هو نفسه بأنها "مصدر المد المأساوي الساري في كل أعمالــه الروائيــة اللاحقة التي لم تكن سوى هزات ارتدادية للزلزال"(1).

و إن لم تكن رواية الزلزال تنتمي زمنياً إلى فترة التسعينيات فإنهــا المصــدر الرئيس لرواياته في تلك المرحلة، كونها تنبأت بحدوث لحظة الزلــزال منــذ ذلــك الحين، فكانت رواياته المتأخرة تأكيداً لصدق تلك النبوءة. و ما كانت شخصــية **"بولزمان"** هذه الشخصية السرمدية العابرة للأزمنة في روايته **"الشمعة و الــدهاليز** 1994" إلا امتداداً طبيعياً للشخصية النبوئية البطلة في روايته الزلزال **"بوالارواح"**. و هذا ما رشح رواية الزلزال لأن تكون تأسيساً مرجعيــاً للخطــاب الروائــي في روايات التسعينيات، هناك حيث تم رصد أمارات انفجار الوضع الــذي حــدث لاحقاً، فكانت بمثابة الإنذار الإبداعي لحدوث الزلزال العارم.

1-البنينة الزمنية للخطاب المأساوي(استرجاع سار-توقف مؤلم- استباق مظلم):

تنعي رواية التسعينيات الجزائرية زمناً جميلا، مقدسا و أصيلا قد ولّى، ماثلاً في التاريخ الجزائري المجيد الذي لم يُصَنْ. و هو زمن ملاذ يستجير به الروائــي في لحظة تأزم من حاضره. فالأمر يتعلق بزمن مرجعي أصيل يتسلح به الروائي تــذكراً و هروبا في آن ، إنه زمن مقدس واضح، و ملاذ آمن لم يطله لا دنس الحاضر و لا غموض المستقبل. بل هو نقيضهما معاً. فتلجأ إليه الرواية و تستجير به من تجهم الزمن الحاضر و جوره.

و الملاحظة الرئيسة في خطاب الأزمنة في كل الروايات بداية من الزلــــزال هي أن الخطــاب يبدأ باســترجاع سار، و استحضار لزمن جميل و تنتهي كلــها بالحديــث المتشائم عن خيانــة ذلك العــهد الأصيل و المقــدس. ففــي روايــة الزلزال يسير الخطاب الزمني وفق هذا المســار،منحدراً من عليائه الشامخ و المقدس إلى دركات الحضيض المدنس، وها هو "الطاهر وطار" يخاطبنا على لســان بطلــه

(1) – الطاهر وطار في حديث مسجل مع الباحث بمقر الجاحظية- الجزائر العاصمة. 5 جويلية 2006.

"بوالارواح" قائلا:"فيوم كنا نعمل بدافع العروبة و الدين و بضمير العربـــي الحـــر إلى جانب ابن باديـــس و أهل الفضل و العلم من صحابته و تلاميذه، كنا نعمر و لا نخرب، نعمر الألسنة بلغة الضاد و لغة القرآن الكريم، نعمر الأفئدة بالـــدين، و بالحديث و السنة و ما كان عليه السلف. و قبل أن نحقق مهمتنا أضرموا النـــار في الحياة، و ها هم بعد أن خرجت فرنسا يخربون علية المدن، و يخرجون إلى الريـــف ليقضوا على ما تبقى من خياره و أشرافه و صالحيه"[1].

و نجده يواصل الخطاب نفسه بعد حوالي ثلاثين سنة كما لـــو أنـــه يريـــد استكمال خطابه في "الزلزال1973" فيخاطبنا بعد ما ينيف عن الـــثلاثين ســـنة في روايته "الولي الطاهر يعود على مقامه الزكي1994" متحدثا عن حاضره المـــؤلم:" فالزمن الذي نحن فيه لم يبق أحد على ما كان عليه، العزيز ذل، و الذليل عـــز، و الغريب صار صاحب الدار"[2].

إنه خطاب هارب من جحيم زمن واقع و لا جئ مستجير بزمن أصيل بات ذكرى للاحتفال و التغني. إنه الاتجاه نفسه الذي يسلكـــه خطاب الـــزمن عنـــد "الأعرج واسيـــني"، لكأنه اجتمع مع "الطاهر وطار" في جلسة واحدة، و قاسمـــه الموضوع و الشعور الذي اتخذ عندهما نفس الحركة و المسار، و ها هو واسيني ينعي ذلك الزمن الجليل الذي ولّى :" ذهب الذين كانت قلوبهم واسعة سعة البحر(...) ذهب الزمن الذي كان المرء فيه يأكل قطع خبز صغيرة سمراء و ينام، و يأكل اليوم الواحد فيـــهم مدينة بأكملها و يطلب المزيد"[3].

و ضمن المنحى نفسه الذي يقارن فيه الروائيان زمن النعمة الأصيل الـــذي كان و زمن زوال النعمة و حلول النقمة الذي حاق بالبلاد في العصر الحاضر تنضمُّ إليهما أحلام مستغانمي في تلك الجلسة التي تتغنى بأزمنة و تلعن أخرى، فنجد خالد

[1] – الطاهر وطار : **الزلزال.** المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية- الجزائر (د- ط)2004 ص 31.
[2] – الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.** المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (د- ط)– الجزائر 2004 ص 64.
[3] – الأعرج واسيني: **سيدة المقام**، ص38.

بن طوبال بطل رواية ذاكرة الجسد يخاطب نفسه و مقارناً وضعه في مفترق الأزمنة الجميلة و الموحشة، فيقول متذكراً زمن القداسة: " في سنوات الأولى للاســـتقلال ..وقتها كان للمحارب هيبته و لمعطوبي الحروب شئ من القداسة.. كنت تحمـــل ذاكرتك على جسدك و لم يكن ذلك يتطلب أي تفسير .

اليوم و بعد ربع قرن أنت تخجل من ذراع بذلتـــك الفارغ الـــذي تخفيـــه بحياء في جيب سترتك، و كأنك تخفي ذاكرتك الشخصية و تعتذر عن ماضـــيك لكل من لا ماضي له"[1]. ثم ينسحب من هذا الزمن معلناً براءته منه و تنصله مـــن دنسه:"ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب، للبدلات الأنيقة و الســـيارات الفخمة، و البطون المنتفخة"[2].

ثم تشير إلى ذلك الفصم الزمني بين ما كان و ما هو كائن:

" لقد انتهى ذلك الزمن الوديـــع في خيباتـــه، جـــاء زمـــن الســـجون..المـــوت المباغت..الاغتيالات الملفقة"[3].

كأن الزمن في هذه الخطابات قد انشطر إلى زمنين نقيضين : زمن مجيد أثير يستحق البكاء و التـــذكر و حتى اللواذ إليه، و زمن موحش متجهم يثير النـــفور و التطير من شره، و يحيل كلاهما إلى زمن ثالث هو المستقبل الضنين الذي يبدو في الخطاب الروائي وليداً مشوه الخلقة مظلم الملامح، يتصوره كل روائـــي في رؤيـــاه حلماً كابوسياً مفزعاً، و لأن الأمر يتعلق بالرؤيا و ليس بالرؤية، يغـــدو الزلـــزال نفسه إحساساً وجدانياً أكثر منه ظاهرة طبيعية، و ها هو عميد روائيـــي الجزائـــر يشرح لنا الهوية الرؤيوية للزلزل قائلا: قبل أي وصف:" ***الزلزال إحساس،يتقدم أو يتأخر أو يأتي في حينه، بالباي أحس به، نينو أحس بـــه، سعدان يحس بـــــه. و أنا..***

---

[1] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** ص 84-85.

[2] - نفسه ص 73.

(3)- أحلام مستغانمي: **فوضى الحواس**، منشورات المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية -ANEP الجزائر الطبعة 13.ص 217

أنا أنتظره"[1].

و حينما يصبح هذا الإحساس رؤيا يتمثلها الروائي يقص علينـــا "الطـــاهر وطار" رؤياه المأساوية التي تحكي كابوساً مفزعاً لا يراه إلا بطل نكادي كـــ"بـــو الارواح" حينما يروي لنا ما يختمر في المستقبل من حالة الزلزال الذي ينتظره: " في حالة حدوث الزلزال ستكون هذه الطرقات و هذه الساحات أخاديـــد و شـــقوق عظيمة"[2].

و يروي أيضاً " في حالة الزلزال تتحول هذه الساحة إلى بالوعة تدفع غرباً و شمالاً إلى سيدي مسيد و تدفع شرقاً و جنوباً إلى سيدي راشد"[3].

و يروي في مقطع آخر لهذه الصورة الزلزالية المفزعة عن المستقبل القريـــب: "بعد لحظات يذوب الجزء الغربي، يلجأ الناس إلى الجزء الشرقي فينعدم التـــوازن و ينحدر بدوره، تنقلب الصخور على بعضها مختلطة بالعظام و اللحـــم و الـــدم، و الزيت و السكر و الصابون و السميد، تنفجر قوارير الغاز و تختلط خيوط الكهرباء و ترتفع ألسنة النار إلى عنان السماء ممزوجة بالغبار و الدخان، تنتهي حكاية مدينة فاجرة آثمة لا يشتغل الناس فيها سوى بسرقة بعضهم البعض و بالزنى"[4].

و يواصل سرد حكاية اللعنة المحدقة :" حين تتحرك الصخرة، حين يحـــدث الزلزال المهول، يهوي خزان البترين إلى وادي الرمال و يصب فيه بترينـــه لتشـــتعل النار متمكنة في كل مدخرات قسنطينة مرتفعة إلى السماء (...) ســـيدي راشـــد يمتص الجزء الأسفل من المدينة، و سيدي مسيد يمتص الجزء الأسفل و لن يبقى إلا ما كان مسطراً على الورق من تاريخ، أو في اللوح المحفوظ من آثام"[1].

---

[1] ـ الطاهر وطار: **الزلزال** ص92.

[2] ـنفسه ص 55.

[3]- نفسه : ص 57.

[4]- نفسه: ص 88-89.

[1]- الطاهر وطار : **الزلزال**: ص 104.

و هاهو يحلم بتحقق دعوته المشؤومة: " عندما يقبل سيدي راشد وعدتي و يستجيب لدعوتي مختاراً الحل الثاني يلتئم الأخدود العظيم و ينسد مجرى الـــوادي، يقوم سد مأرب، يتجمع الماء و يتجمع، و يصعد و يصعد، تهـــوي الأشـــجار و تتذاوب المباني الطينية، تفتك الأكواخ، يمتلئ الجرف و يحدث الطوفان"[2].

و عند حدوث الطوفان و تزلزل الأرض زلزالها يرى" النـــاس يركضـــون، الناس يتكورون، مع الصخور، جثث الأطفال تتحول إلى شرائح، قـــوارير الغـــاز تنفجر خزان القمح يذوب، البترين يسيل، النيران ترتفع، ألسنة اللـــهب تتعـــالى، الجسر يبتعد، الصراخ يصل إلى هنا(...) الأخدود يمتلئ، سيدي مســـيد يختفـــي، باردو ينمحي، مزبلة بولفرايس تتصل بباقي المزبلـــة، الأرض تســـتوي، قســـنطينة ذابت، قسنطينة لم تكن"[3].

و يعد أقوى خطاب مستقبلي هو الخطاب القرآني المنذر بقيام ساعة الزلزلة في الآية الكريمة : ﴿ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَ تَضَعُ كُلُ ذَاتِ حَمْـــلٍ حَمْلَهَا وَ تَرىَ اَلنَّاسَ سُكَارىَ وَ مَا هُمْ بِسُكَارىَ...﴾[4]. حيث تمتد هـــذه الآيـــة مكتملة حينا و متصرفاً فيها أحياناً أربع عشرة مرة، مما يوحي بقوة الوعيد الـــذي يحاكي الوعيد الإلهي من جهة و القوة التعبيرية التي تجعل من هذه العبارة (الآيـــة) مؤشراً أسلوبياً مبأراً و مركزاً، بل أكثر من ذلك خطاباً مهيمناً على النص الروائي بأسره إن لم نقل إنه يمتد إلى بقية روايات الأزمة مانحاً إياها خطابه، و مستبصـــراً بحسها المأساوي في آن. و هذا ما تكشفه بنية الخطاب الروائي لمرحلة التســـعينيات الذي تمثلنا عنه إضافة إلى "الطاهر وطار" بنظيريه "الأعـــرج واســـيني" و "أحـــلام مستغانمي".

---

[2] – نفسه: ص 135.
[3] – نفسه ص 180.
[4] – **القرآن الكريم**، رواية حفص بن عاصم. سورة الحج - الآية الثانية.

و ها هو "الأعرج واسيني" يخبرنا عن رؤيته هو الآخر فيقول: "حزن كبير يتجشأ في الداخل كالسرطان، "الميزيريا، السيدا و الزطلة، الطاعون قادم في الطريق يا حبيبي يأتي مع الفقر و البؤس . عام الفتنة الكبرى، إني أراه ألمسه برؤوس أصابعي"[1]، و ها هو يرى بوادر حلول النقمة فيروي: "إني أرى الغيمة تأكل الغيمة، و الحية تأكل الحية، و النعجة تأكل النعجة"[2].

أما "أحلام مستغانمي" فتروي لنا كابوسها الزلزالي كما لو أنها حلمت بالكابوس نفسه الذي رآه "الطاهر وطار" و ربما جاء هذا الشبه لكونهما يتقاسمان الحديث عن نفس المدينة، فتخاطبنا في رواية ذاكرة الجسد قائلة:"...و كأني أقف على الصخرة الشاهقة لأرقص وسط الخراب بينما جسور قسنطينة الخمسة تتحطم و تتدحرج أمامي حجارة نحو الوديان"[3]، و تواصل في روايتها الثالثة "عابر سرير" رواية ذلك الكابوس الذي يحايث المستقبل و يخنقه "كان حلماً مزعجاً (...) ذلك الحلم الذي كنت أرى فيه نفسي: ما هممت باجتياز جسر من جسور قسنطينة إلا و صاح بي الناس على جانبيه ألا أفعل .

كان الناس يهربون أشياءهم من بيوتهم البائسة المعلقة على المرتفعات، صارخين بمن لا يدري أن الأرض تنزلق و أن الجسور جميعها ستنهار، و الجميع مذعورون لا يدرون أي جسر يسلكون للهروب من قسنطينة"[4].

و هذا التشاكل البنيوي، و التناغم الإيقاعي للخطاب المأساوي لم يتمظهر فقط على صعيد الرؤيا و الإحساس، بل على مستوى التقسيم المورفولوجي للزمن أيضاً.

---

[1] ـ الأعرج واسيني: **سيدة المقام**: ص 38.
[2] ـ الأعرج واسيني : **شرفات بحر الشمال.** منشورات دار الفضاء الحر الجزائر. ط 1-2001 . ص202.
[3] ـ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** : ص 394.
[4] ـ أحلام مستغانمي :**عابر سرير**- منشورات ANEP الجزائر الطبعة الثالثة 2003 ص253.

2- التقسيم الزمني للخطاب المأساوي:

لا يختلف تقسيم الخطاب المأساوي عن التقسيم البنيوي الثلاثي للزمن، من ماض و حاضر و مستقبل، فنجد أنفسنا نتبع خطاب الرؤيا الذي صاغه الطاهر وطار كإحساس مأساوي يسري لدى من يحس به مسرى الزمن الثلاثي حينما يقول :"الزلزال إحساس، يتقدم أو يتأخر أو يأتي في حينه"[1] : فكلمة ((يتقدم)) تشير إلى حالة الماضي القديم قبل زمن النص، و كلمة ((يتأخر)) تشير إلى المستقبل القادم بعد زمن النص. أما كلمة ((يأتي في حينه)) فتشير إلى زمن النص الذي يتكلم فيه الروائي. و هنا نتأكد بأن بنية الخطاب مشاكلة تماما للمسار الزمني الثلاثي، الذي يملي علينا تقسيما ثلاثيا بدوره للخطاب الخطيئوي، سيتبع في هذا المخطط العناصر التي أفضت إليها الترسيمة الزمنية السابقة :

الروائي	زمن النعمة الذي ولّى- **الماضي-**	زمن فقدان النعمة - **الحاضر-**	تصور حلول النقمة- **المستقبل**
الطاهر وطار	- نعمل بدافع العروبة و الدين و بضمير العربي الحر إلى جانب بن باديس و أهل الفضل و العلم من صحابته و تلاميذه، كنا نعمر و لا نخرب، نعمر الألسنة بلغة الضاد و لغة القرآن الكريم، نعمر الأفئدة بالدين، و بالحديث و السنة و ما كان عليه السلف.	- أضرموا النار في الحياة، و ها هم بعد أن خرجت فرنسا يخربون علية المدن، و يخرجون إلى الريف ليقضوا على ما تبقى من خياره و أشرافه و صالحيه. - العزيز ذل - الذليل عز	- في حالة حدوث الزلزال ستكون هذه الطرقات و هذه الساحات أخاديد و شقوق عظيمة. -الناس يركضون،الناس يتكورون، مع الصخور قوارير الغاز تنفجر، خزان القمح يذوب، البترين يسيل، النيران ترتفع، ألسنة اللهب تتعالى،الجسر يبتعد، الصراخ يصل إلى هنا..الأخدود يمتلئ..سيدي مسيد يختفي، باردو ينمحي قسنطينة ذابت،قسنطينة لم تكن.

[1] ـالطاهر وطار: **الزلزال**، ص 92.

الأعرج واسيني	- ذهب الذين كانت قلوبهم واسعة سعة البحر(...) ذهب الزمن الذي كان المرء فيه يأكل قطع خبز صغيرة سمراء و ينام.	- يأكل اليوم الواحد فيهم مدينة بأكملها و يطلب المزيد.	-الميزيريا، السيدا و الزطلة، الطاعون قادم (...) مع الفقر و البؤس(...)إني أراه ألمسه بأصابعي . -إني أرى الغيمة تأكل الغيمة، و الحية تأكل الحية، و النعجة تأكل النعجة.
أحلام مستغانمي	- في سنوات الأولى للاستقلال ..وقتها كان للمحارب هيبته و لمعطوبي الحروب شئ من القداسة.. كنت تحمل ذاكرتك على جسدك و لم يكن ذلك يتطلب أي تفسير. - لقد انتهى ذلك الزمن الوديع.	-اليوم و بعد ربع قرن أنت تخجل من ذراع بذلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، و كأنك تخفي ذاكرتك الشخصية و تعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي له. -إنه زمن لما بعد الحرب، للبدلات الأنيقة و السيارات الفخمة، و البطون المنتفخة. - جاء زمن السجون..الموت المباغت..الاغتيالات الملفقة.	- و كأني أقف على الصخرة الشاهقة لأرقص وسط الخراب بينما جسور قسنطينة الخمسة تتحطم و تتدحرج أمامي حجارة نحو الوديان. - الناس يهربون أشياءهم من بيوقم البائسة المعلقة على المرتفعات، صارخين بمن لا يدري أن الأرض تنزلق و أن الجسور جميعها ستنهار، و الجميع مذعورون لا يدرون أي جسر يسلكون للهروب من قسنطينة.

يلوح الزمن الراهن إذا ما قارناه بالزمن الماضي المقدس الملجوء إليـــه زمنـــاً موبوءاً أو بالأحرى ملعوناً في نظر روائيينا. و اللعنة بما هي "طرد من الرحمـــة"، أو "زوال لنعمة سابقة" يفترض أن تكون معروفة الأسباب و المعطيات الـــتي قـــادت إليها، فأوجبت حدوث الزلزال.

أي أن السؤال الذي يفترض طرحه هو سؤال الخطيئة التي قادت إلى حلول اللعنة.

قد لا يطول بنا التفكير و نحن نقرأ الخطاب الروائي للطاهر وطار، و خاصة روايته "الزلزال" التي سبقت مرحلة التسعينيات بما ينيف عن ربع قـــرن. إذ حمّلـــها الروائي الأسباب التي رآها خليقة بأن تزلزل هذه الأرض بأهلها.حينما يحكي عـــن زمن صنفناه في دراستنا فضاءً خطيئوياً يواكبه خطاباً إدانيـــا مـــن لـــدن البطـــل بوالارواح النذير بالزلزال.

3- ملامح الخطاب الإداني للزمن- الشكل و المقومات:

أ- الشكل:

إذا بدأنا برواية الزلزال وجدناها تنطلق من خطاب إداني صـــارخ في وجـــه ورثة الجزائر المستقلة، و تنذر بحدوث زلزال مهلك لهذه الأمة الآثمة، بل و تستشعر الوقوع الوشيك للعنة الإلهية، فينطلق من هذه الرواية و تحديداً من شوارع قسنطينة شارعاً شارعاً، و من جسورها جسراً جسراً صوت البطل بولرواح يـــدعو علـــى سكنتها بالزلزال العارم و بقطع دابرهم، آملا ميلاد جيل جديد طاهر لا دنس فيه .

إذن يمكننا تأسيس فرضيتنا على أن زمن الأزمة، بما هو زمن حلول الزلـــزال و اللعنة، ليس سوى وليدٍ شرعيٍ لزمن سابق عليه هو زمن الخطيئة الذي تصـــوره الروايات و خاصة رواية الزلزال.

و هذا هو الأمر الذي استشعره الطاهر وطار فبعث لنا بمخلوق ناقم علـــى جيل الاستقلال محدث النعمة، حيث لاحت له أمارات توجب حلول اللعنة. فنادى بوالارواح حاشراً في أزقة قسنطينة التي بدت في صـــورها لديـــه تلـــك المدينـــة

الأسطورية الآثمة: "سدوم"[1] مطلقاً خطاباً إدانيا يتصادى في فضاء مأساوي قـــاتم نقترح تسميته بـــ: "***الفضاء السدومي***" الذي ساهم بصورة مباشـــرة في بعـــث الخطاب الإداني الذي يعكسه ذلك الوابل من الدعوات المهلكة كلما رأى البطـــل مناكر القوم تتفاقم.

و هذا هو الشكل الذي وجدناه سائراً لدى بقية الروائيين، الذين اســـتنبتوا خطاباً إدانياً من صلب فضاء الخطيئة الذي استشرى في جسد الأمة في زمن لـــيس سوى للخطيئة و الإثم.

ب -المقومات

نلاحظ ها هنا انقسام الفضاء الخطيئوي و معه الخطـــاب الإداني إلى ثلاثـــة أقسام متمايزة:

3- موجبات اللعنة (الخطايا).

4- الدعاء باللعنة (الزلزال)

5- تصور حلول اللعنة(فضاء الرؤيا).

و سنجد بأن الرؤية و الإحساس المأساويين منقسمان إلى فضاءات ثلاثة، و هو ما وضعنا إزاء خطاب مأساوي ثلاثي الأبعاد تبعاً للترسيمة الزمنية التي تحكم الخطاب:

. يقول الشيخ بوالارواح:

"قسنطينة الحقيقية انتهت. أقول زلزلت زلزالها. لم يبق من أهلها أحد كما كان. أين قسنطينة بلباي و بلفقون و بن جلول. و بن تشيكو. و بن كراره زلزلت زلزالهـــا. زلزلت زلزالها. و حل محلها بوفناره و بوالشعير و بو الفول و بوطمين و بو كـــل الحيوانات و النباتات.

[1] – سدوم مدينة قوم لوط عليه السلام المذكورة في كل النصوص الدينية بأنها مدينة غارقة في الآثام و المعاصي بفعل أهلها الذين عاثوا فيها فساداً و حاقت بها و بهم لعنة الله، فشاعت في التاريخ رمزاً للمدن الآثمة، بأفعال أهلها.

لكن زلزال هذه المرة كبير. كبير جداً سيشمل الداخل و الخارج سيكون كما وصفه سبحانه جل و علا"[1].

ليصب عليهم بوالارواح وابلا من الدعوات بالهلاك، متمنياً حلول لعنة الزلزال، و زوال النعمة:" أرحها من الرعاع الذين يدنسونها بأبدانهم النجسة و بأفعالهم المنكرة، سلط عليهم ﴿طَيْراً أَبَابِيْلَ تَرْمِيْهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلْ﴾[2] ابدأ من هنا من الأسفل واصعد إلى قلبها و طهره (...) سلط الخصي على رجالهم، و العقم على نسائهم، حتى ينقرض نسلهم"[3].

و يواصل بو الارواح طريقه موزعاً اللعنات على الجميع:" قابله مقهى معلق في الطابق الأول، ينبعث منه ضجيج اللاعبين، و دقات الحجر، و تمتم عندما قرأ على لافتته عبارة (مقهى الانشراح).

- لا شرح الله لكم صدرا "[4].

" كل يوم يمنعون مقهى من بيع الخمر، فيهجرها صاحبها و زبناؤها، الشعب يشرب، و الشعب يبيع، و الشعب لا يرى مانعاً (...)

- ليفعلوا ما يشاؤون، فالكمية المشروبة ستظل تشرب إلى يوم القيامة .

- تشربون ((الرهج)).[5]

و ها هو يرد على أحد أبناء الشارع الشاردين عندما قال له هذا الأخير:

" بابا هيا تمسيحة أو تلميعة لحذائك.(...)

دينار فقط يا عمي، تمسيحة متقنة.

أعاد الصبي عرضه. ابتسم الشيخ عبد المجيد بوالارواح ابتسامة ذابلة، سرعان ما تحولت إلى تكشيرة، عندما تقدم الصبي منه، و زجر:

---

[1] – الطاهر وطار: **الزلزال** ص 20.

[2] - **القرآن الكريم** سورة الفيل، الآية : 3- 4 .

[3] – الطاهر وطار: **الزلزال** ص 36.

[4] – نفسه ص 37.

[5] – نفسه: ص 38.

- مسحكم الله من أرضه الطيبة يا نسل الإثم و الرجس."[1]

و يبدو أن لديه أسبابه التي يراها كافية و موجبة للعنة:

"قضوا على الكسابين الذين بارك الرسول في عملهم و أحلوا محلهم الزرناجية و الطبالين.

يا جهنم افتحي أبوابك وابتلعيهم واجعليهم وقوداً أبدياً لك.(...)

يا سيدي راشد يا صاحب البرهان استجب لدعوة الحضري في مقهى النجمة: حركها بهم و بمنكرهم و فسقهم ..."[2].

و أجاب حلاق عندما سأله هذا الأخير :

"- ألست من الاتحادية ؟(...)

قال الشيخ بوالارواح في صرامة ثم تمتم:

- لا وحد الله لكم شملا، و لا أبقى لكم سمعاً. تركتم الرعي و الخماسة، و أشغال الحلفة و الصبار، و حفظتم ألحان الشياطين، و اقتحمتم المدن تغوون النساء و الرجال بالفجور و المنكر"[3].

و يواصل صب جام غضبه على فئات المجتمع نساءً و أطفالاً:

"...كل نافذة عامرة بامرأة تطل.

بقرات إبليس لا يليق لهن إلا الكهوف و المغاور.

الأطفال هنا كثيرون. كثيرون جداً، كالجراد.(...)

يا نسل السوء يا بذور الشر سلط الله عليكم وباء الطاعون. و زلزلت بكم قسنطينة، وابتلعكم وادي الرمال."[4]

" اللهم لا تبارك لهم في تجارة أو سعي، واقطع دابرهم..."[5].

---

[1] ـ الطاهر وطار: **الزلزال**: ص 48.

[2] ـ نفسه: ص 63.

[3] ـ نفسه : ص 64.

[4] ـ نفسه: ص 94.

[5] ـ نفسه : ص 119.

و يعود مرة أخرى إلى النص القرآني و يستعير دعوة سيدنا نوح عليه السلام على قومه ليختم بها خطابه الإداني:"﴿ رَبِّ لاَ تَذَرْ عَلَى اَلْأَرْضِ مِنَ اَلْكَافِرِيْنَ دَيَّاراَ، إِنَّكَ إِنْ تَذَرْهُمْ يُضِلُّواْ عِبَادَكَ وَ لاَ يَلِدُوْاْ إِلَّاَ فَاَجِراً كَفَّاَراَ﴾"[1].

و حينما ننتقل إلى "الأعرج واسيني" نجده يحذوه في ذلك الخطــاب الإداني الذي يتمثل اللعنة المزلزلة بعد أن يسرد موجبات وقوعها و أشراط حلولهــا بهــذه الأمة:"إننا نعبر عصراً منقرضاً في هذه المدينة التي أصبح فيها الباعة الجوالون،و تجار الشنطة و الترابندو سادة الأزقة و الشوارع،و الأطفال الشحاذون..النساء الواقفات في الزوايا..الطاعون قادم في الطريق .. مع الفقر و البؤس..إني أراه ألمسه بــرؤوس أصابعي"[2].

و في رواية أخرى نجده يواصل الخطاب الإداني نفسه لزمن الخطيئة: "هــذا الزمن لا يستحق أن يكون على الأرض و لا أناسه، فالناس يشــبهون زمــانهم، و خيامهم، و بيوتهم، و حيواناتهم، و عويلهم، البلاد مشات و تاهت في واد حامل، و تشد في عود راشي، و الناس شي يبكي و شي يهول، و أنــا نقــول ويــنكم يالغاشي، إني أرى الغيمة تأكل الغيمة، و الحية تأكل الحيــة، و النعجــة تأكــل النعجة"[3].

و ها هي "أحلام مستغانمي" تتلوهما في درب الخطاب الخطيئوي الذي ينبئ بقدوم الزلزال نكالا بما اقترفناه من خطايا:" لم ينته زمن الــزلازل، و مــا زال في عمق هذا الوطن حجارة لم تقذفها البراكين بعد"[4] و تواصل خطابها الناقم و هذه المرة على يد البطل خالد بن طوبال: " ليس هذا الزمن للصقور و لا للنسور إنــه زمن للطيور المدجنة التي تنتظر في الحدائق العمومية!"[5]، و ذلك لســبب بســيط

---

[1] ـ الطاهر وطار: **الزلزال** : ص 135. و الآيتان من سورة نوح 28-29 .
[2] ـ الأعرج واسيني : **سيدة المقام:** ص 38.
[3] ـ الأعرج واسيني : **شرفات بحر الشمال.** ص202.
[4] ـ أحلام مستغانمي : **ذاكرة الجسد** ص 281.
[5] ـ نفسه، ص 229

يكمن في الزمن المتسيب البليد الذي تصفه الكاتبة على لسان بطلها حينما يصـــف زمنه قائلا:" ...هذا زمن حقير. إذا لم ننحَزْ فيه إلى القيم سنجد أنفسنا في خانـــة القاذورات و المزابل"[(1)].

إنه زمن تجهمت فيه المدن الأليفة لأبنائها البررة، و ها هو بطل ذاكرة الجسد يصف بلدته التي أصبحت اليوم" تدخل المخبرين و أصحاب الأكتاف العريضـــة و الأيدي القذرة من أبوابها الشرفية و تدخلني مع طوابير الغرباء و تجـــار الشـــنطة و البؤساء"[(2)] لتأتي الدعوة بالسقوط على هذه المدن و أزمنتها الرمادية، فيرفع البطـــل خالد يديه كما رفعهما قبله بوالارواح و حسيسن فيقول خالـــد علـــى إثرهمـــا" فلتسقطي قسنطينة .. هذا زمن السقوط السريع"[(3)].

و من هنا يبدأ طريق اليأس المفتوح أمام البطل الذي تقوض فيه أي أمل في المستقبل فيقول: " في الحقيقة أصبحت عندي قناعة بانعدام الأمل . كان القطـــار يسير في الاتجاه المعاكس، و بسرعة لم يكن ممكناً معها أن نفعل شيئاً.. أي شئ، غير الذهول وانتظار كارثة الاصطدام"[(4)].

و عند حدوث الاصطدام ينكص البطل خالد بن طوبال على عقبيه لا عنـــاً أعداءه على لسان أخيه المتوفي (حسان) الذي لو كان حياً يرى هذه الأباطيل الـــتي يصنعها أبناء بلده ببعضهم " لقال أيها القوادون..السراقون..القتلة..لن تسرقوا منا دمنا أيضا"[(5)].

و يمكن أن نعاين بصورة أدق تمفصل الخطاب الإداني عن فضائه الخطيئـــوي الذي أفرزه داخل المجتمع الروائي في هذا المخطط الذي يقابل فيـــه كـــل فضـــاء خطيئوى بخطابه الإداني الذي يجتثه.

[(1)] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**: ص 381

[(2)] – نفسه، ص : 287.

[(3)] – نفسه، ص : 217

[(4)] – نفسه ،ص : 384

[(5)] – نفسه، ص:395.

الروائي	الفضاء الخطيئوي الموجب للعنة	الخطاب الإداني الاحتثاثي للخطيئة
الطاهر وطار	- أين قسنطينة بلباي و بلفقون. و بن جلول .و بن تشيكو و بن كراره زلزلت زلزالها. زلزلت زلزالها. و حل محلها بوفناره و بوالشعير و بو الفول و بوطمين و بو كل الحيوانات و النباتات.	- "أرحها من الرعاع الذين يدنسونها بأبدانهم النجسة و بأفعالهم المنكرة، سلط عليهم ﴿ طيراً أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل﴾ ابدأ من هنا من الأسفل واصعد إلى قلبها و طهره(...) سلط الخصي على رجالهم، و العقم على نسائهم، حتى ينقرض نسلهم.
	- قابله مقهى معلق في الطابق الأول، ينبعث منه ضجيج اللاعبين، و دقات الحجر (...)(مقهى الانشراح).	- لا شرح الله لكم صدراً .
	- كل يوم يمنعون مقهى من بيع الخمر، فيهجرها صاحبها و زبناؤها، الشعب يشرب، و الشعب يبيع، والشعب لا يرى مانعاً (...) ليفعلوا ما يشاؤون، فالكمية المشروبة ستظل تشرب إلى يوم القيامة.	- تشربون ((الرهج))
	- " بابا هيا تمسيحة أو تلميعة لحذائك.(...) دينار فقط يا عمي، تمسيحة متقنة. أعاد الصبي عرضه. ابتسم الشيخ عبد المجيد بو الارواح ابتسامة ذابلة، سرعان ما تحولت إلى تكشيرة، عندما تقدم الصبي منه، و زجره.	- مسحكم الله من أرضه الطيبة يا نسل الإثم و الرجس.
	- قضوا على الكسابين الذين الذين بارك الرسول في عملهم و أحلوا محلهم الزرناجية و الطبالين.	- يا جهنم افتحي أبوابك وابتلعيهم واجعليهم وقوداً أبدياً لك.(...) يا سيدي راشد يا صاحب البرهان استجب لدعوة الحضري في مقهى النجمة: حركها بهم و بمنكرهم و فسقهم.
	- ألست من الإتحادية؟	- لا وحد الله لكم شملا، و لا أبقى لكم سمعاً. تركتم الرعي و الخماسة، و أشغال الحلفة و

	- كل نافذة عامرة بامرأة تطل.	الصبار، و حفظتم ألحان الشياطين، و اقتحمتم المدن تغوون النساء و الرجال بالفجور و المنكر. - بقرات إبليس لا يليق لهن إلا الكهوف و المغاور..يا نسل السوء يا بذور الشر سلط الله عليكم وباء الطاعون.و زلزلت بكم قسنطينة، وابتلعكم وادي الرمال.
....	....	....
الأعرج واسيني	- إننا نعبر عصراً منقرضاً في هذه المدينة التي أصبح فيها الباعة الجوالون، و تجار الشنطة و الترابندو سادة الأزقة و الشوارع، و الأطفال الشحاذون، و ماسحوا زجاج السيارات و النساء الواقفات في الزوايا(...) حزن كبير يتجشأ في الداخل كالسرطان. - هذا الزمن لا يستحق أن يكون على الأرض و لا أناسه(...) البلاد مشات و تاهت في واد حامل، و تشد في عود راشي.	- الميزيريا، السيدا و الزطلة، الطاعون قادم في الطريق يا حبيبي يأتي مع الفقر و البؤس . عام الفتنة الكبرى، إني أراه ألمسه برؤوس أصابعي. - إني أرى الغيمة تأكل الغيمة، و الحية تأكل الحية، و النعجة تأكل النعجة.
....	....	....
أحلام مستغانمي	- لم ينته زمن الزلازل، و ما زال في عمق هذا الوطن حجارة لم تقذفها البراكين بعد. - ليس هذا الزمن للصقور و لا للنسور إنه زمن للطيور المدجنة التي تنتظر في الحدائق العمومية! - تدخل المخبرين و أصحاب الأكتاف العريضة و الأيدي القذرة من أبوابها الشرفية و تدخلني مع طوابير الغرباء و تجار الشنطة و البؤساء.	-فالتسقطي قسنطينة.. هذا زمن السقوط السريع. - في الحقيقة أصبحت عندي قناعة بانعدام الأمل ... لم يكن ممكناً معها أن نفعل شيئاً.. أي شئ، غير الذهول وانتظار كارثة الاصطدام. - أيها القوادون .. السراقون.. القتلة .. لن تسرقوا منا دمنا أيضا.

ثالثا- الخطاب المأساوي و مُصادرة الأزمنة:

1 - مصادرة الماضي:

إن النسق البنيوي في رواية التسعينيات، الذي يصل الماضي بالحاضر و يصل هذا الأخير بالمستقبل، يتجلى نسقاً مأساويا تنسجه أحداث التاريخ التي يتعين الزمن فيها كائنا مأساوياً يمثل "المأساوي" فيه جسراً واصلا بين أجيال متعاقبة، تتوارث مأساتها كما تتوارث مجدها . و قد كرس الوعي الروائي بهذه الحقيقة عنصر المأساة كياناً سرمدياً يخترق الأحقاب و الأجيال، و يصلها ببعضها في وحدة نسقية و سببية تبرر الحاضر بالماضي و تبرر المستقبل بهما.

فلا عجب أن نلفي الحاضر المتجهم مسخاً تاريخياً و ليداً لماضٍ أشد تجهماً، و يشتركان معاً في اختطاط ملامح مستقبل لا يقل شؤماً عنهما.كونه الوليد الشرعي و الوريث الوحيد لسابقيه.

لذلك يشرع روائيو التسعينيات بهدم معالم الأزمنة كلٌ بمعوله كما لو كانت هذه الأزمنة تحمل لعنة ما ستسقي آخر أبناء هذا الشعب بكأس الأول. أي أن ما بدا لنا أثيراً من أزمنة الماضي يسفر في زمن لاحق عن زيف هذا الظن فينكشف الحلم الأثير القديم على كابوس مرعب جديد، فيتنصل الروائي جملة و تفصيلا من هذا الزمن الماضي الذي كان مدعاة للافتخار، فصار بؤساً تاريخيا مبرماً لا شفاء منه.

و لعل "الطاهر وطار" قد أدرك هذه النتيجة حينما خاطبنا في رواية الشمعة و الدهاليز بقوله" ..الماضي البعيد و القريب يتوجب الانسلاخ منه بكل ما فيه تماماً مثلما يفعل الثعبان و هو يتخلص من جلده"[1].

أما ما يهرب منه فهو زمن يصوره "الطاهر وطار" جحيماً خالصاً، أدين به الجزائري منذ الاستقلال، فصار الماضي جحيماً يطارده و كابوساً يفزعه كلما التفت إلى الوراء:" ..دهر كامل من الحرمان و الشقاء، سبع سنوات من الحزن الضروس (...) .

---

[1] ـ الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص46.

الجزائري لو أراد اليوم أن يلتفت إلى الوراء لَلَزِمَهُ توقف كامل، فهذا الوراء جبل و كتل من الآلام و الجراح و المتاعب، من البطولات و الانخذالات و الانكسارات"[1] .

و هو الثقل نفسه الذي أحس به "الأعرج واسيني" بدوره، إنه ثقل السنوات الدموية التي يحملها كل جزائري بداخله: " كلنا يحمل في الدماغ رصاصات بل عبارات مدفعية تحمل حزناً بثقل القرون التي مرت بجفاف مدقع لم نرث منها إلا كيف نموت"[2].

هكذا يتجلى الماضي الكابوسي الذي أصبح الجزائري يعطف عليه كل حسراته خيباته حتى تلك التي كابدها في العشرية الدموية التي لا يمكن إلا أن تكون امتداداً لمأساته السابقة كما لو كانت رصاصة طائشة من ذلك الزمن الدموي القديم الذي التهم خيرة رجالات هذا الوطن، أو هكذا يصوره "الأعرج واسيني": "...مثلما ما كان في السابق ذَبْح عبان رمضان و قيل استشهد؟ ذُبِحَ جان سيناك صديقي العزيز... يقتلون وانتهى"[3].

و على إثرهما تنحو "أحلام مستغانمي" منحاها في درء الماضي الموبوء و التاريخ المشؤوم بأسره حتى أصبح مجرد عبور عادي لشهر من الشهور كابوساً يستفز الذاكرة الجريحة و يثير الطيرة من حلوله فتخاطبنا "أحلام مستغانمي" على لسان بطلها خالد بن طوبال فتقول عند ذكر شهر جوان مثلا: " أتدحرج فجأة نحو حزيران ذلك الشهر الذي كنت أملك أكثر من مبرر للشاؤم منه. فقد كان في ذاكرتي ما عدا حزيران 67 ذكريات موجعة ارتبطت بهذا الشهر، آخرها حزيران 71 الذي قضيت بعضه في سجن للتحقيق و التأديب(...)

---

[1] – الطاهر وطار : **الشمعة و الدهاليز**، ص 81.
[2] – الأعرج واسيني: **سيدة المقام**، ص 144.
[3] – الأعرج واسيني : **ذاكرة الماء**، ص 147.

أما أول ذكرى مؤلمة ارتبطت بهذا الشهر فكانت تعود إلى سجن (الكدية) الــذي دخلته يوماً مع مئات المساجين إثر مظاهرات 8 ماي 1945 أكثر من سبب و أكثر من ذكرى كانت تجعلني أتطير من ذلك الشهر الذي قضم الكثير من سعادتي على مر السنوات"[1].

على غرار "الطاهر وطار" و "الأعرج واسيني" بات الالتفــات إلى الماضــي لدى "أحلام مستغانمي" وخزة في ذاكرة الجزائــري، و لحظــة لســقوط أقنعــة الانتصارات الخرافية التي رافقتنا منذ الثورة.

و ها هي "أحلام مستغانمي" تسقط قناعاً مؤلماً آخر من بين أقنعــة عديــدة غطت مواجع الانتصارات المظفرة فتقول على لسان خالد بن طوبــال في حــوار داخلي متحسر: "يوم مات أبي لم تزغرد جدتي كما في قصص الثورة الخيالية الــتي قرأتها فيما بعد، وقفت في وسط الدار و هي تشهق بالبكاء و تنتفض عارية الــرأس مرددة بحزن بدائي ((يا وخيذتي .. يا سوادي.. آه الطاهر أحنــاني لمــن خليــتني ..نروح عليك طراف))"[2].

هكذا أُسقط الماضي من متاع الجزائري في هذه الفترة الحالكة بعد أن تحول إلى نكد متسلط على الذاكرة يخزها كلما تبدت ملامحه المرعبة لتنفث فيه حسرات و أحزان و حده كان معنيا بها . و ما يفتأ هذا الماضي يتسلل بوخزاته إلى الــذاكرة حتى دخل في مخيال الجزائري ناقلا عدواه السوداوية من ذلك اللازمن السحيق إلى هذا الحاضر الراهن الذي طاله الدنس فانقلب مأساة خالصة في مرحلة التسعينيات لا تجد لها عزاءً سوى في تاريخها الدموي الجلل.

2- مُصادرة الحاضر:

---

(1) – أحلام مستغانمي : **ذاكرة الجسد،** ص 243.
(2) – نفسه : ص 207

يتسلل وباء الماضي المشؤوم مظلماً إلى يوميات زمن الحاضر فينصاع هـذا الأخير متخذاً من المسار الأزموي للتاريخ مرجعاً قدرياً ينغمس في حمأته تارة يعزو إليه فشله تارة أخرى. مفضياً هكذا إلى مآله التراجيدي المحتـوم الـذي تصـوره الروايات الثلاث التي تستجير من الحاضر المتخبط في أزماته و اقتتاله بماض يصـلح للبكاء أكثر منه للافتخار.

و في هذ المأزق التاريخي يستحيل الخطاب نعياً للـراهن و نـدباً للوجـود المتمزق فيه، و هو ما يقوله "الطاهر وطار" على لسان أحـد أبطالـه في مرحلـة التسعينيات واصفاً لنا صورة حاضره المفجع: "لا صدر اليوم (...) يضـع عليـه الشعب رأسه و يبكي، كلهم تحولوا إلى تجار و رجال أعمـال و مضـاربين، إلى شعب عادي بعد أن كانوا طليعة قضوا على كل طليعة أخرى.
إنني لا أريد أن أبكي أريد أن أقيم مناحة يشترك فيها كل من بقيت فيه ذرة مـن العقل"[1].

إنه زمن زوال النعمة و حلول النقمة الذي يحدده "الطاهر وطار" بقوله:"ها هنا في زمن الوباء الذي عم، ليس فقط العالم العربي، إنما العالم الإسـلامي، زمـن صار فيه العرب و المسلمون جنداً للمسيحيين، يحملـون أسـلحتهم، و يلبسـون ألبستهم، و يروجون لعقائدهم"[2].

و يواصل وصف زحف الوباء على ما تبقى من قيم هذا العصر لذي انخرط في أزمنة الرذيلة بقوله: "كالجرب سرت عدوى الفسق و الفجور، و الاسـتخفاف بكل قيم الأولين. لكن الناس لم يعودوا يحكون جلودهم.

---

[1] – الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 160.

[2] – الطاهر وطار : **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ENAG الجزائر(د- ط) 2005 ص 21.

أولو الأمر بثوا أجهزة سموها تلفزات، يملأونها بذواتهم و ببنات مسلمات عاريات متبرجات، و بما يمدهم به النصارى و يصنعونه هم من أفلام ملأى دعارة و فحشاً (...).

هذا هو عرض الوباء الفتاك الذي ألم بنا"[1] .

و يسود نص روايته " *الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي*" دعاء يتكرر كاللازمة أكثر من مرة في كل فصل ينادي به الولي الطاهر: "*ياخافي الألطاف نجنا مما نخاف*" . كما لو كان يخشى اللعنة التي حاقت بهذا العصر المحفوف بالمهالك.

و تتأكد أشراط حلول هذه اللعنة حينما يُقِرّ "الأعرج واسيني" بحلول زمن الموت و يري لنا أطوار معايشته:" إننا نموت بشكل مجتزئ، يموت الفرح تموت الذاكرة، و تنحني الأشواق، ندخل في الرتابة ثم ننسحب، نشيخ بسرعة و بشكل مذهل. شئ ما يتآكل يومياً في داخلنا"[2].

إذن فلا شك أن العلاقة المتوترة بين الإنسان في هذه الفترة و زمنه الذي يصفه بأبشع الصفات، هي التي تقف وراء انثيال ذلك الخطاب الناقم بالأساس على زمن الحاضر الذي نقل عدوى الوباء إلى أناسه:" هذا الزمن لا يستحق أن يكون على الأرض، و لا أناسه، فالناس يشبهون زمانهم و خيامهم و بيوتهم و حيواناتهم و عويلهم، البلاد مشات و تاهت في واد حامل"[3] .

لذلك تحولت كل معالم البهجة السالفة و طويت صفحتها في الزمن الحاضر الذي يقول فيه "واسيني" بنبرة المنكسر مواصلا اعترافاته بحلول ذلك الزمن الرهيب الذي مسخ فيه كل شئ:"كل شئ اندثر الدنيا لم تعد دنيا، و الناس لم يعودوا أناساً، و السوق لم تعد سوقاً و احنا ماناش احنا"[4].

---

[1] ــ الطاهر وطار : **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء**. ص 22.
[2] ــ الأعرج واسيني: **سيدة المقام،** ص 235-236.
[3] ــ الأعرج واسيني: **شرفات بحر الشمال،** ص 202.
[4] ــ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء:** ص 143.

و لا تحيد "أحلام مستغانمي" عن هذا السياق الخطابي الناقم مصادرة ما تبقى من معالم الزمن الحاضر على لسان بطلها المعطوب خالد بن طوبال و هو يخاطب نفسه معلناً طلاقه من الزمن الحاضر بعدما خسر معركة الماضي:" ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب، للبدلات الأنيقة و السيارات الفخمة، و البطون المنتفخة"[1]. فيرمي بنفسه خارج هذا الزمن الذي لم يعد فيه للمخلصين من أبناء هذا الوطن من مكان:" ليس هذا زمناً للصقور و لا للنسور.. إنه زمن للطيور المدجنة التي تنتظر في الحدائق العمومية"[2].

لا بد إذن من الاعتراف بالهزيمة كما فعل سابقيها، و هو ما حصل فعلا:" لم يعد أمامنا متسع للكذب، لا شئ أمامنا سوى هذا المنعطف الأخير، لا شئ تحتنا غير هاوية الدمار فلنعترف أننا تحطمنا معاً"[3].

أما العلاقة المتوترة بين الكاتبة و الزمن فهي معلنة في كل زاوية من زوايا الخطاب ، فلا تتورع عن شتم زمن الوباء و الرداءة الذي خرج منه أبطالها منهزمين: "هذا زمن حقير إذا لم ننحز فيه إلى القيم سنجد أنفسنا في خانة القاذورات و المزابل"[4].

إنها صورة أخرى عن الطلاق المعلن بين روائيي التسعينيات و حاضرهم الزمني المظلم. و لا بد لهذا الحس المأساوي الذي سرى في أوصال البنية الزمنية ماضيها و حاضرها أن تكون له نظرة معينة للمستقبل تحمل طابعها المأساوي الخاص الذي، و إن افترق من حيث الطبيعة عن الماضي و الحاضر كونهما معيشين و متحققين دونه، فإنه و لا شك سيتأثر بالمد المأساوي الساري فيهما .

---

[1] - أحلام مستغانمي : **ذاكرة الجسد** ص 73.
[2] – نفسه ص 220.
[3] – نفسه ص 280.
[4] – نفسه ص 381.

3- مُصادرة المستقبل:

إذا كان الطلاق و الانفصال هو ما ميز العلاقـــة بـــين روائيـــي مرحلـــة التسعينيات، و الزمنين الماضي و الحاضر من خلال معارك أبطـــالهم الخاســـرة في تجربتهم الزمنية، فإن تصورهم للمستقبل لا يختلف حتما عن تصور بطـــل خـــرج منهزماً من معركة غير متكافئة انتهت بتوقيعه للاستسلام، و إقراره بالهزيمة و توقفه عن الهرب العبثي إلى الأمام، هذا الأمام الذي صار بشكل أو بآخر وليداً شـــرعياً للوراء الذي ليس سوى الماضي و الحاضر المأساويين.

حينما يتطلع روائي التسعينيات إلى المستقبل، فإنه يُلحقه لا محالة بماضـــيه و حاضره. أليست عشرية التسعينيات الدامية هي لحظة الزلزال التي استشرفها الطاهر وطار ذات ثلاث و سبعين؟ و إحساس بطله في رواية الزلزال "عبـــد المجيـــد بـــو الارواح" بتحقق كل أشراط الزلزال؟ و ذلك ما حدث فعلا بعد أقل من عشريتين.

و ها هو بعد حلول الزلزال في البلاد التي:" تطمح إلى اقتحام دهليز خطير و التعرية على سراديب لا متناهية"[1]، ويتساءل عن مستقبلها الضنين: "هل ســـيأتي يوم ننسى فيه الجرائم الوحشية التي ارتكبوا، عساكر و مدنيين؛ يكون شـــهداؤنا و موتانا مجرد جسر عبرناه من حالة نحو أخرى، مـــن حالـــة اســـتعمار إلى حالـــة استقلال"[2].

و هذا الاستقلال في نظره هو زمن المحنة التي توهم الجزائريون ذات يوم أنها نعمة[3] سرعان ما تجهمت و استحالت نقمة مبرمة.

---

(1) – الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 31.

(2) – نفسه ص 54.

(3) – لقد صنفنا هذه البنية الزمنية(مرحلة الاستقلال) تحت عنوان زمن النعمة في عنصر: التقسيم الزمني للخطاب المأساوي ص43 و قبله في الترسيمة الزمنية للخطاب المأساوي ص 38 ، و هي نعمة مؤقتة سرعان ما أثبتت زيفها ، و هو ما وقفنا عليه من خلال الخطابات الناقمة على الأزمنة الحاضرة و الماضوية للبلاد.على لسان الروائيين الثلاثة.

و هذه هي الحقيقة التي يؤكدها روائيو التسعينيات بداية من "الطاهر وطار" الذي يخاطبنا: "..ها الاستقلال بين أيدينا، ها كل شئ صار لنا، فلنواجه المســـتقبل غاضين النظر عما كان.

نعم .

و ليكن قاطع الطرقات السابق محافظ شرطة الآن يحمي أمن البلاد والعباد، و ليكن قاتل الأرواح في الماضي إمام مسجد الآن(...)علينا جميعاً أن نتواطأ فنغض الطرف عما نعرفه بعضنا عن بعض في الماضي القريب و البعيد. ليكن هذا الجيل كله جيل تواطؤ، جيلا يلاحقه الإحساس بالذنب حتى آخر حياته"[1].

هكذا يرى "الطاهر وطار" مستقبل ورثة الاستقلال هذه النعمـــة الـــتي لم نعرف الحفاظ عليها فانقلبت علينا نقمة أو لعنة سرت في أعقاب أجيال الثـــورة. هذه الأجيال التي كانت تنجب الأبطال و الثوار فصارت تنجـــب الإرهـــابيين و الدمويين و عصابات الموت، أو هكذا يرى "الأعرج واســـيني" مســـتكملا رؤيـــة "الطاهر وطار" لمستقبل الوطن في قوله:" العصابات التي تسير الـــبلاد في الســـر و العلن لن تسلم بسهولة في مصالحها، لعبوا على الخطابات الوطنية، و يلعبون اليـــوم على الخطابات الدينية و سيظلون هكذا حتى ينـــدثروا و ينـــدثر معهـــم وطـــن بكامله(...) نحتاج حتما إلى ثورة جديدة و إلى رجالات جديدة لإعادة ترميم هذه البلاد"[2].

يقول الروائي ذلك لأنه رأى ما لم يره غيره من نُـــذُرٍ و مهالـــك تحـــدق بالبلاد:" النار التي ستأكل البلاد ستأكل الجميع، و أول ضحاياها من قوادها"[3] ثم ينقلنا إلى تمثُّلٍ أكثر تعبيراً عن رؤيته:" هذه البلاد تعيش في حضرة وحـــش عنـــدما يفتح فاه سيأكل الأخضر و اليابس"[4].

---

[1] ـ الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 81-82.

[2] ـ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء**، ص 67.

[3] ـ نفسه ص 69.

[4] ـ نفسه ص 79.

و لأن المستقبل الضنين لا يزال مظلما، فلا مفاجأة أن تنتقل الظلامية إلى نبرات الروائي الذي لم يعد يتصور فقط، بل صار يتنبأ و ينذر بقرب الوعيد: "قد يتسببون في خراب البلاد، قد يفككونها. بل كل شروط التفكك الآن متوفرة، و لكنهم إذا حكموا لن يحكموا إلا الرماد. و عندما لا يجدون ما يقتلونه يلتفتون نحو بعضهم بعضاً و يتآكلون"[(1)].

أما عن الزمن الآتي فيحدده الروائي بصورة لا تقل قتامة عن سابقه:" سيأتي زمن لا يعرف فيه الواحد منا صاحبه و أخاه و مدينته و قريته و ربما بلاده. الكل خائف من الكل."[(2)] هذا هو زمن المستقبل الذي فقد فيه الناس كل أمل، و هذا هو الاعتراف الذي يقر به الروائي كموقف صريح:" ثقتي في المستقبل اهتزت، و أعتقد أن مشروعنا انكسر نهائياً"[(3)] .

ليس مشروع "الأعرج واسيني" و "الطاهر وطار" فقط الذي انكسر بل هو مشروع الجزائر الذي شيدته قوافل الشهداء و أجهضته أحفادها و ورثتها، و هذه الفكرة هي التي تمثل لب الخطاب و عصبه الذي يخترق الخطاب الروائي لمرحلة التسعينيات و الذي تدلي فيه "أحلام مستغانمي" بدلوها دون أن تخرج عن مسار هذا العصب المأساوي الذي ينبض به الخطاب الروائي لهذه المرحة، فتقول معبرة عن رؤياها للمستقبل الذي صادر لدى بطلها خالد بن طوبال كل سعادة ممكنة و انقلب تماماً إلى مأساة، فسأل نفسه متهكماً : " كيف سمحت لنفسي أن أكون سعيداً إلى ذلك الحد و أنا أدري أنني لم أمتلك منك شيئاً في النهاية، سوى بضع دقائق للفرح المسروق و أن أمامي متسعاً ممن العمر للعذاب؟"[(4)].

ويبلغ التطير ببطل "أحلام مستغانمي" في رواية "عابر سرير" حداً جعله يتخيل لحظة الزلزال في مدينته و يجعل منها سبباً للهروب"لا أريد أن أكون هنا

---

(1) – الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء**، ص98.

(2) – نفسه ص 278.

(3) – نفسه ص 281.

(4) – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 177.

عندما تخلع قسنطينة حجارها.. و تتزلق نحو وهد الهاوية"[1]، ثم يتساءل في حـــيرة من يجرفه التيار إلى مستقبل مجهول:" بإمكاننا أن نواصل التراشق بذلك الكم مـــن الأسئلة. ما عاد السؤال:((من قتل؟))، بل صار:((صوب أي مصب ذاهـــب بنـــا الوحل؟ صوب أي وحل ذاهب بنا التاريخ؟))"[2].

و في هذا المسار يتعين التاريخ سيلا جارفاً و قطاراً قهرياً لا خيار لراكبه في وجهته الغامضة التي ينعدم فيها أي أمل في العودة أو الاستدراك، و هي الحقيقة التي يقر بها البطل خالد بن طوبال في هذا الاعتراف بضياع المستقبل و انفتاحـــه علـــى الهاوية: "في الواقع أصبحت عندي قناعة بانعدام الأمل، كان القطار يسير في الاتجاه المعاكس، و بسرعة لم يكن ممكناً معها أن نفعل شيئاً .. أي شئ غـــير الـــذهول وانتظار كارثة الاصطدام"[3].

ليحسم مصير الحلم بالمستقبل في اعتراف أخير لخالد لبطلي أحلام مستغانمي خالـــد بن طوبال الأول(بطل ذاكرة الجسد) و خالد بن طوبال الثاني (بطل روايـــة عـــابر سرير) حينما قال هذا الأخير للأول و هو يضمه: " لا تحزن..خلقت الأحلام كي لا تتحقق"[4]. ثم في نبرة يائسة يخوض هذا البطل في تيار وعيه و يخاطب نفسه من هناك في حالة ذهول و يأس من الغربة و الوطن معاً رمته خارج الأزمنة غريباً و لا منتمياً:"غربة كوطن وطن كأنه غربة فالغربة يا رجل فاجعة يتم إدراكهـــا علـــى مراحل(...) و لن تكون هنا يومها لتعرف كم كنت غريبا قبـــل ذلـــك، و كـــم ستصبح منفيا بعد الآن"(5)

إنها حالة اليأس من المستقبل الذي حالما يغادر الذات فكأنما غادرتها الـــروح تاركة إياها في تيه من الاغتراب لا أفق له.

---

[1] – أحلام مستغانمي: **عابر سرير**، ص 167.
[2] – نفسه ص 167-168.
[3] – نفسه ص 384.
[4] – عابر سرير ص 168.
(5) – **ذاكرة الجسد**، ص 143.

هكذا يصادر روائيو التسعينيات أزمنتهم الواحد تلو الآخر مطلقين إياها تباعاً. مما يؤكد حقيقة تلك العلاقة المتوترة بين الروائي و زمنه بالمعنى التاريخي للكلمة، و إذا كان هناك من عداء بين الجزائري و التاريخ فهو جراء جور هذا الأخير الذي لم يرحم الجزائر لا في ماضيها و لا في حاضرها. و هو ما رهن مستقبلها الذي لم يعد يملك أهله تلك الحلول السحرية للخروج من دوامة المأساة و الدماء.

و تجدر الإشارة إلى أن مصادرة المستقبل في الذات الإنسانية تعني في النظـــرة الأنطولوجية الفلسفية مصادرة الرغبة في الوجود، فحينمـــا يرغـــب الإنســـان في الوجود فإن ذلك يعني تماما الإيمان بمشروع ما يشيده في أفقه المستقبلي بناءً علـــى رغبة تتوق إلى التحقق،"و بذلك فالإنسان له مستقبل طالما أنـــه كـــائن راغـــب. فالمستقبل ليس من نسيج الزمن و إنما من عمل الرغبة"[1]. و عليه فـــأي مصـــادرة للمستقبل تؤشر إلى وضع خطير تهتز بموجبه الثقة في الوجود، و هو لعمري سقوط حُرٌ في حس فجائعي سوداوي يقف على الحدود القصوى لبلاغة المأساة.

و لعل هذا القول هو ملخص قراءتنا لتلك المقاطع الروائية التي استشهدنا بها على خلفيات تجهم الخطاب الروائي الذي ألفيناه في تلك الصـــورة المأســـاوية في مختلف تقسيماته و بنياته الزمنية التي عكست توتراً واضـــحاً للخطابـــات الزمنيـــة المتقاطعة، و دينامية نشطة تطبع الإحساس التراجيدي بالأزمنة لدى الجزائري عامة و الروائي خاصة، و انتهت إلى تلك الرؤية ذات التأويل الفلسفي للخطاب الـــزمني الناقض للرغبة في الوجود حينما صودِرَ المستقبل فيه.

رابعاً- المسارات المأساوية للزمن

1 – المساران التزامني و التعاقبي(العمودي و الأفقي) :

---

(1) ـ مؤلف جماعي: **أفول الحقيقة- الإنسان ينقض ذاته**، دار إفريقيا الشرق.الدار البيضاء. المغرب. الطبعة الأولى 2003. ص 45.

أ- المسار التزامني:

إن الأمر الملاحظ في المقاطع السابقة (الماضوية– الحاضرة- المستقبلية) كخاصية مشتركة بين روائيي المرحلة، هو أن الزمن شريط كرونولوجي مديد تشوبه اهتزازات ارتدادية حاضرة و مستقبلية جراء زلزال تاريخي ماضوي المرجع، جعلت من الأزمنة الحاضرة و المستقبلية أزمنة هاربة لاهثة خلف شاطئ المستراح الضنين. مقطوعات زمنية فزعة و متقطعة الأنفاس فيما تتلاشى الحلول أمامها، فيتحول مسارها الذي تلوذ به و إليه إلى تيه بلا قرار.

يقول بطل الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار وا صفاً زمنه: " هذا العصر (...) دهليز كبير. و رغم ما نعتقده من أنه منار بشتى أنواع المعرفة، فإنه مظلم، مظلم و غامض.. غامض و مخيف"[1]، و تشبيه الزمن أو العصر بالدهليز إشارة إلى الاتساع الآنى للحظة الزمنية الماثلة في((العصر))، لحظة توقف عندها البطل في لحظة انهزام حينما قهرت بتطوراتها و تعقدها إنسانها الحائر الذي لم يجد تعبيراً يلائم هزيمته مع سلطان الزمن المتدفق سوى وصفه بالدهليز، المظلم، و المخيف؛ و هو وصف للحظة هزيمة صار يراها بحراً لُجِّياً يتقاذفه، فيما يزداد تعقده و إبهامه على الإنسان كلما تطور و تقدم في هذا الدهليز الذي ما فتيء يتسع، فيقول البطل مسترسلاً في وصفه لدهليز عصره، و مبرراً هزيمته فيه معاً: " ذلك أن القضايا كلها فيه تحضر في الآن الواحد، و تشكل ما يشبه زوبعة متواصلة، تطلسم كلما ازداد إلحاحنا على تأملها، لأنها لم تعد كما كانت"[2]. و مفهوم التزامن هنا ماثل في تأمل لحظة الانهزام الناتج عن عدم الفهم و الغموض الذي يزداد كلما اتسعت لحظة الذهول و التوقف و التأمل في هذا العصر، لكأنه بحر يزداد الشارب منه عطشاً كلما ازداد شربه منه. فتتعمق المأساة كلما تعمقت لحظة التأمل، و يتعثر الخطاب في سرابيل أبطاله المتأملين في لحظات هزائم زمنهم الذي لا تأتي الهزيمة فيه كلما زاد التأمل و

---

(1) – الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 13.
(2) – نفسه ص 13.

توسيع اللحظة الزمنية و انغرازها عموديا في النفس فحسب، بل قد تـــأتي مأســـاة الزمن من تعاقب حقبه، و فصوله، و تغير صروفه ليغير حركتـــه مـــن التـــزامن في اللحظة الواحدة و توسيعها، إلى تعاقب الفصول و النوائب و الحدثان أي من الحالة العمودية إلى الحالة الأفقية.

ب- المسار التعاقبي:

و هي استراتيجية تعبيرية تصف أزمة الإنسان و مأساته في زمنـــه المـــتغير و المتحول عبر العصور، و يبدو هذا الشكل التعاقبي للزمن أكثر شراً، و تجهماً مـــن التوسيع الأفقي للحظات التيه الزمني العمودية النظرة، بحيث يقوم الشكل التعـــاقبي للأزمنة و فصولها بتحويل تلك اللحظات المأساوية المعمقـــة عموديـــاً، إلى مجـــرد محطات أفقية المسار، أقل أو أكثر مأساوية مما هو آت أو من اللحظة التي تعقبـــها. و فجأة تتحول لحظة التأمل المأساوي في العصر، إلى لحظات متعاقبة، و النائبـــة إلى نوائب، و المصيبة إلى مصائب لا حصر لها، و الدهليز إلى دهاليز لا قرار لها. فيروي صاحبنا مأساته مع هذا التعاقب الزمني المفجع قائلاً : " هذه السنوات قضايا عامـــة كلية. أدخل القضية أو المسألة الواحدة، حيث الملايين، إن لم تكن ملايير القضايا، دون تحليلها و الوقوف عليها كلها، لا تجد باباً في دهليز القضية التي أنت بصـــدد اقتحامها. بل إن سراديب تنفتح أمامك، فتروح تنزل مدفوعاً بقوة ما، لا تـــدري ماهيتها، و كلما اقتحمت سرداباً، وجدت نفسك في دهليز آخر، ينفـــتح علـــى سراديب، تمتصك، فتنزل، و تنزل، لا إلى مكان، بل إلى دهاليز و سراديب ممتصـــة أخرى"[1].

و نلاحظ كيف اتخذت كلمة **الامتصاص** هنا موقعاً بلاغياً مطابقاً للموقف جعلها أنسب تعبير مأساوي واصف لحالة الضياع و الاغتراب، بل و الاســـتلاب حينما تعصف الأزمنة بإنسانها فتفقده صوابه و وجهته في تقلبها و تعاقبها.

[1] – الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 13.

و لعل أبلغ صورة تعبيرية على فعل التعاقب المأساوي هي تقطع أنفاس الخطاب و تسارعه، و تعثر نبراته حينما يكون في موقف سرد تلك السيرورة المتلاحقة من لحظات الزمن سواء تلك الفاتكة بصاحبها، أو الضائعة منه.

و يمكن أن نلمس تقطع أنفاس الخطاب في كثرة علامات الحذف:(...) و هي علامات توحي بارتباك الإحساس بالزمن الذي يحاول الروائي كبح جموحه و اختزاله و التحكم فيه دون جدوى، إذ يفلت لديه الزمن عن ربقة التحكم و إسار التقييد و الاختزال،فيلجأ إلى الحذف و الاستطراد منتقلا من حالة زمنية إلى أخرى.

و هكذا تتناسل اللحظة المأساوية و تتفاقم على الإنسان، الذي يفقد هناك مكابح التوقف الزمني للتأمل، بل يفقد التأمل ذاته، و تغادره الأزمنة مخلفة فيه بصماها الدامية التي تحتشد في ذاكرته الجريحة لتصير حكاية جهاد تاريخي حميم يرويها للأجيال بطل نال منه الزمن و تركه هيكلاً مهشماً يشهد فيه كل جرح و عطب على فترة جارحة، و فصلٍ درامٍ من فصول حياته و جسده اللذين تعاقبت عليهما النوائب، فيروي بطل أحلام مستغانمي لعشيقته التي لا يريد لها مصيراً مثل مصيره و هو معطوب الأزمنة بلا منازع فيقول :

" كنت أريد لك وجها آخر ليس وجهي تماما، وقلبا آخر ليس قلبي، وبصمات أخرى لا علاقة لها بما تركه الزمن على جسدي وروحي من بصمات زرقاء "[1]. و هو الوضع الذي جعله يقول مقدماً لنا نفسه في صورة تراجيدية من صنع الزمن :" أنا الهيكل المفتت الأطراف، الأخيرة الذي بقي من ذلك الزمن الغابر"[2]. و هو وصف يصدق على رجل قديم متهالك عبثت به صروف الدهر حيث جاء من ذلك الزمن الغابر و توالت عليه الأعصر و الأزمنة حتى وصل إلينا هيكلاً مفتت الأطراف، إشارة منه إلى تجريم الأزمنة التي مزقته و فتتت أوصاله.

---

[1] – **ذاكرة الجسد** ص 176.

[2]- نفسه ص 320.

هكذا يلوح الخطاب الروائي للمرحلة كما لو كان في سباق مع أو ضد الزمن يبتغي تجاوزه و الانفلات من سطوته لما فشل الإنسان في تقييده و ضبطه. و هنا بالذات تكمن الدلالة المأساوية للخطاب الزمني، و فشل الإنسان أمام سلطان الزمن الذي تحول في لحظة إلى قدر مأساوي.

و هو موقف مأساوي في شكله التزامني العمودي الذي تتوسع فيه اللحظات المأساوية و لا في شكله التعاقبي الأفقي الذي تتناسل فيه تلك اللحظات و تتحول إلى أزمنة و نوائب فتاكة تمزق فيما طريدها أو طريدها؛ و هو الإنسان الجزائري في مرحلة التسعينيات الذي حول زمنه إبداعياً إلى قدر مأساوي لا فكاك منه.

و تحويل الزمن و فصوله المأساوية إلى قدر فكرة أصيلة و قديمة في الأدب الإنساني، لا زالت تستثمرها الرواية الجزائرية بصورة أعمق في مرحلة التسعينيات التي تبدو أزمتها زمنية محضة يمكن أن تتسبب حتى في خراب معالم المكان و هو ما سنشهده في وصف المكان الذي لم يصمد بدوره أمام حدثان الدهر و نوائبه.

و حينما نتوقف عند مسألة ربط الزمن بالقدر نلفيها قضية قديمة في الأدب الإنساني و عنصر بنيوي ثابت في التنظير أدب المأساة منذ "أرسطو" الذي لاحظ عنصر الفشل في التخطي أو ما يطلق عليه نظرياً بـ:**"فشل التجاوز"**[1] أو **"فشل الحرية"**[2] من حيث إن هذا الفشل نابع من "اصطدام الذات الإنسانية بضرورة تتجاوزها و هو ما يطلق عليه الإغريق مصطلح Le fatum أي القدر"[3] الذي طالما ارتبط لدى من نظروا له بتصور سوداوي و متشائم، حتى إنه مثّل عقدة الفشل لدى الإنسان، فشل يجعله يقف مكتوف الإيدي و هو يواجه أصعب

---

(1) –ينظر تفصيل هذا العنصر البنيوي في المأساة عند : سعاد حرب: الأنا و الآخر و الجماعة – دراسة في فلسفة سارتر و مسرحه، دار المنتخب العربي، بيروت لبنان الطبعة الأولى 1994. ص 72 و ما بعدها.

(2) – يعني الفشل في حرية التصرف في القدر و المصير – ينظر تفصيل هذا العنصر عند:
Alain Beretta **: Le tragique**, édition ellipses collection réseau, paris 2000 p 07.

(3)-Fatum :Non latin caractérisant le destin,la fatalité :Alain Beretta :Le tragique.P7-et106. و ينظر: **معجم عبد النور المفصل-** فرنسي – عربي. تأليف الدكتور جبور عبد النور و الدكتورة أ.ك عبد النور عواد دار العلم للملايين بيروت – لبنان. الطبعة الثانية 1996. ص 444 س 11.

المواقف و أبشع المصائر دون أن يؤتى القدرة علـــى تفاديهـــا[1]. و هـــو فشـــل أنطولوجي (وجودي) محاكٍ تماماً لفشل الإنسان في امتحـــان الإرادة البشـــرية في صراعها الأزلي مع القدر، الذي جسده في أقدم الفنون الميثولوجية: فشل أوديب و إليكترا و أونتيجونا درامياً[2]، و فشل كلكامش ملحمياً[3]. و تلـــك أول نمـــاذج التراجيديا المعتمدة على فكرة الخطيئة و التكفير، فالخطيئة دوماً من فعل البطـــل و تستلزم عقاباً يتبعه التكفير الذي يأتي عادة في شكل هزيمة و سقوط قد يعترف فيه البطل بخطيئته و يتجه إلى حل التكفير و قد لايعترف فيتجه إلى حل الانتقـــام مـــن

---

[1] - تتبلور هذه الصورة بأكثر عمق لدى ميكيافيللي في كتابه الأمير حيث قال في القدر:" إنني أقارنه بنهر عنيف، عندما يفيض ، يغمر السهول، يقتلع الأشجار و الأبنية، و يجرف التربة من مكان و يحملها إلى مكان آخر؛ لا شئ يمكن أن يعرقله. و مع ذلك، و مهما كان جبروته(...) و الحال هي نفسها بالنسبة للقدر الذي يظهر سلطته، و يضرب ضربته حيث لا وجود لأية مقاومة، و يحمل أهوالهإلى حيث يعلم بأن ليس ثمة من عائق جاهز لإيقافه"

- ينظر: ماكس هوركهايمر: **بدايات فلسفة التاريخ البورجوازية**، ترجمة محمد علي اليوسفي دار التنوير. بيروت- لبنان، الطبعة الأولى 2006. ص 24.و ينظر المصدر

Machiavel Nicola:**le prince et autres textes**, Edition U.G.E. collection10/18 paris.1965.p.77

[2]- يتمثل فشل تجاوز أوديب في خيبة مسعاه الذي ظن فيه أنه يفعل خيراً و إذا به يأتي أبشع المناكر(قتل أبيه- الزواج من أمه) عن جهل تام ، و ما صرخته في آخر المسرحية:" آه ما أشقاني!أين أذهب؟ إلى أي بلد؟ إلى أين يحمل الهواء صوتي؟ أي جدى العاثر أين هويت؟" سوى صرخة الإنسان الضعيف الذي علم حدود قدرته، وضعف خلقه و شقائه.

- سوفوكليس(إلكترا، أياس، أنتيجونا، أوديبوس ملكاً) نقله إلى العربية طه حسين تحت عنوان" **من الأدب التمثيلي اليوناني- سوفوكليس**" مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر- بمصر، الطبعة الأولى 1939.

- أما فشل تجاوز إلكترا فهو عدم قدرتها على تحقيق نيل حريتها و تجاوز عبوديتها لأمها كلايتمنسترا التي قتلت أباها أغاممنون، حيث استدعت أخيها أورست لأخذ بثأر أبيهما، و حينما فعل ذلك حقق حريته هو بينما تكرست عبودية إلكترا، و أيقنت أنها فشلت في نيل حريتها بتقرير مصيرها بيدها، حينما استدعت شخصاً آخر ليأخذ بثأرها فتحرر هو و انغمست هي في عبوديتها و انتهت صارخة:" وا أسفاه! وا أسفاه ! إني أصغي إليك فأرى نفسي بوضوح... سأكون عبدة و متاعاً لك .. إنني نادمة يا جوبيتر إنني نادمة".

- ينظر جان بول سارتر: **مسرحية الذباب**،ترجمة حسين مكي، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان، ص 153.

- أما فشل أونتيجونا فيتمثل في عدم تقبلها لمصير الموت الذي حكم به عليها حينما عصت أوامر الملك و دفنت جثة أخيها الملعون بولينيس. و هو ما قادها إلى السجن الذي لم تتقبله فخنقت نفسها بربطة عنقها " وانتهت صارخة:" سأهبط إلى الجحيم قبل أن يحل الأجل الذي كتبه لي القضا، و إني لآخر أسرتي و أشقاها".

و تدل هذه الصرخات الثلاث على عدم تقبل كل بطل لمصيره المأساوي، ورفضه للقدر المعبر عنه بالانتقام من النفس قبل حلول الأجل المقدر، و انقضاء العمر الزهيد، و هذه أول المقاطع الدرامية في التاريخ الفني المعبرة عن الثورة على القدر، و عدم الرضى بقسمته.

- ينظر: سوفوكليس(إلكترا، أياس، أنتيجونا، أوديبوس ملكاً) نقله إلى العربية طه حسين تحت عنوان" **من الأدب التمثيلي اليوناني- سوفوكليس**"ص، 210.

[3] - كلكامش البطل البابلي صاحب أقدم ملحمة عرفناها في التاريخ ، و هو الملقب بالثائر على الموت، حيث يسافر هذا البطل بحثا عن نبتة الخلود، فيخوض أهوال رحلته في البحار يصارع الوحوش والموت في سبيل غايته وبعد الانتصار على كل هؤلاء يعثر كلكامش على نبتة الخلود التي سيوزعها عند عودته على شعبه ليخلدوا، وبمجرد شروعه في رحلة العودة تأتيه أفعى وتأكل نبتة الخلود تلك، فتضفر بالخلود دونه، ويتبخر حلمه في تحقيق الخلود، وآماله في الانتصار على قدره المحتوم في العالم، فيعود منهزما من حيث إنطلق، و يموت في آخر الملحمة مثل سائر البشر. و انتهى نائحاً على قدره في هذا الوجود:" من أجل من كلت يداي؟ و من أجل من استنزفت دم قلبي؟ لم أحقق لنفسي مغنماً... أفبعد عشرين ساعة مضاعفة يأتي هذا المخلوق فيخطف مني النبتة؟".

- ينظر : **ملحمة كلكامش** ترجمة طه باقر تقديم محمد حسين الأعرجي المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية سلسلة الأنيس الجزائر1995.ص 102.

النفس، فـــ "التراجيديا باعتبارها اختلافاً مستحيلاً، هي دوماً تاريخ التكفير عـــن الذنوب، و جواب عن الأهواء و القدر. إنها التطهير بامتياز"[1].

و الملحوظ أن سمة الفشل المأساوي في الصراع مع القدر هي القاسم المشترك الذي يُلحِقُ خطاب الزمن لدينا-الذي يفشل فيه الإنسان في مقارعة تاريخه-بذلك الخطاب الذي يفشل فيه البطل المأساوي في مقارعة قدره، الذي نظر له"أرسطو" في كتابه "فن الشعر"،حيث يكرس الصراع في الحالين الخيبة البشـــرية أمـــام قـــدر لا يقهر.و إذا ما افترضنا أن الزمن التاريخي هنا كيان موازٍ في سطوته علـــى الروائـــي كإنسان معاصر بسطوة القدر على الإنسان القديم، فقد تبدو هزيمة الإنسان إزاءهما متماثلة تماثل مصيره الذي يؤكد مأساويته مرة أخرى في رواية التسعينيات الجزائرية.

و قد تراوح التقاط الزمن في نصوص المرحلة بين البنية الســطحية للســيولة الزمنية و بنيتها العميقة، أي السيرورة التزامنية العمودية كإحساس تراجيدي داخلي بالزمن، و السيرورة التعاقبية الأفقية كزمن فيزيقي اجتماعي خارجي.

و هذا الانقسام الجدلي يؤكد على أنه"لا يمكن إدراك الزمان إلا في تعقده و تركيبه، فهو مهما يكن فقيراً إنما يطرح نفسه على الأقل من خلال تعارضـــه مـــع الحدود و التخوم و ليس لنا الحق في تناوله كأنه معطي وحيد الشكل و بسيط"[2].

لذلك يتمظهر مسار الزمن- في انتقاله من الحركة التزامنية كمحور عمودي **انغرازي**[3] إلى الحركة التعاقبية كمحور أفقي سطحي و محسوس،- جدلاً مأساوياً يخترق الخطاب الزمني من السطح إلى العمق.

2- المساران الانسلالي و الانغرازي :

---

(1) - ميشال مايير: **نحو قراءة جديدة لتاريخ الفلسفة، من الميتافيزيقا إلى علم السؤال،** (مرجع سابق) ص 06.

(2) – غاستون باشلار: **جدلية الزمن.** ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت . ط1 1982. ص52.

(3) – مصطلح الانغراز المأساوي استعرناه من نجيب العوفي الذي استعمله في كتابه: مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة من التأسيس إلى التجنيس ص 121.

إذا كان الزمن يبدأ مباشراً حسياً يخبر عن زمن تاريخي عياني تحـــت تـــأثير الطبيعة الواقعية لبدايات الخطاب الروائي: كقول الطاهر وطار في روايته "الشمعة و الدهاليز":

-" وقائع الشمعة و الدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات 92- التي خلقت ظروفـــاً أخرى (...) ها أنني لا أستطيع لحاق ما يجري في الجزائر، لا شئ آخـــر إلا لأنـــني جزء لا يتجزأ من هذا التاريخ"[1]. أو أن يقول الأعرج واسيني في بدايـــة روايتـــه "شرفات بحر الشمال":

- " كان اسمها فتنة نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضـــبط"[2] ، أو أن تقـــول أحلام مستغانمي في افتتاح روايتها "ذاكرة الجسد":

- " غداً ستكون قد مرت 34 على انطلاق الرصاصة الأولى لحـــرب التحريـــر، و يكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع و مثل ذلك الزمن على آخر دفعة مـــن الشهداء"[3].

فإنه ينتهي إلى سيولة أثيرية داخلية و عميقة تبعاً للقانون الانغرازي المأساوي الذي يبدأ عمودياً يعتمل في النفس و ينغرز غائراً في أعماق النفس الجوانية الجريحـــة، و ينتهي أفقياً يقرأ الواقع البراني و يستقرئ مآسيه.كأن يقول "الطاهر وطار" ماسحاً لوحة التاريخ من أزمنتها الدموية الخارجية محيلا إياها إلى أزمنـــة داخليـــة سمتـــها التفكك:"القاسم المشترك بين هذا الجيل هو الانفصام عمن سبقه، و الانفصام عن الزمان والمكان"[4]، أو قوله في الرواية نفسها:" يا إلهي الشمعة صغيرة و الـــدهاليز كبيرة"[5].

---

[1] ـ الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 08.
[2] ـ الأعرج واسيني: **شرفات بحر الشمال**، ص 10.
[3] ـ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 24.
[4] ـ الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 161.
[5] ـ نفسه ص 138.

أو كأن يقول الأعرج واسيني بضمير الجمع:" إننا نموت بشـــكل مجتـــزئ، يموت الفرح تموت الذاكرة، و تنحني الأشواق، ندخل في الرتابة ثم ننسحب، نشيخ بسرعة و بشكل مذهل. شئ ما يتآكل يومياً في داخلنا"[1]. و يواصـــل خطابـــه بضمير الجمع دائماً: " كلنا يحمل في الدماغ رصاصات بل عبارات مدفعية تحمـــل حزناً بثقل القرون التي مرت بجفاف مدقع لم نرث منها إلا كيف نموت"[2].

إنه مسار رأسي الاتجاه ينطلق من البراني السطحي إلى الجواني العميق. و إذا تكلمنا بلسان البنيويين الشكلانيين فسنقول: يبدأ الزمن مساره التعاقبي في حركـــة أفقية سطحية و مباشرة متبنياً السيرورة الحسية للأحداث و الأفعال الروائية الواقعية في تسلسل وَفيٌّ لحسية و حركية زمنها و إيقاعها المرحلي الواقعي، و ينتهي تزامنيـــاً متقاطعاً مع تقلبات الذات و أطوارها التي قد ترسخ في حركتها المضطربة أحـــداثاً على حساب أخرى، كما قد تعايش حقبة و تزهد في البقية دون أن تتخلص بحال من الأحوال من عُقَدِ الانتماء التاريخي للماضي الذي يكثف دلالات الزمن بأقسامه الثلاثة، كما لو كان الزمن الماضي رحماً يستولد منه الروائي بقية الأزمنة من حاضر و مستقبل، بل و يستولد منه ذاته الرائية أيضاً و يكرسها كائنا زمنياً بامتياز.

و من هنا نجد بأن حركية الزمن في رواية التسعينيات وفية لآليـــة الانغـــراز المأساوي الذي يخترق خطاب الرواية من السطح إلى العمق، منتقلاً من حركة أفقية منبسطة في الأزمنة إلى حركة عمودية ترسخ زمناً معيناً في الذاكرة و تحرق البقيـــة، فتواكب ما عرفناه في بداية هذا الفصل بآلية الاسترجاع أو التذكر التي تقوم بدور وظيفي على المحور العمودي لمسار الزمن أو الحركة التزامنية الروائية، التي تزيـــد في توسيع محور الاشتغال الداخلي و التخيلي للزمن، و تعميق الدلالة المأساوية، مفضية إلى تزمين جمالي و درامي شائق للمشاهد المأساوية المسترجعة.

---

(1) ـ الأعرج واسيني: **سيدة المقام**، ص 235-236.

(2) ـ نفسه ص 144.

و قد استعان الروائيون في بناء مواقفهم الروائية للمرحلة بآلية الاسترجاع هذه كوسيلة ناجعة لسد فراغات الزمن الحاضر الممتد أفقياً على البنية السطحية، كما وظفت كخلفيات توجز الخلاصات و تعتبر بالأحداث الحاصلة في كل نهاية مأساوية ينتهي إليها الموقف الروائي، مما يجعل هذه اللوحات الزمنية المسترجعة تنحو إلى الوظيفة التفسيرية و التأويلية كلما أسقطها الروائي على مصاقباتها في الزمن الحاضر الذي يتحرش في كل منعطف مأساوي بالذاكرة الدامية.

فموت "بوضياف" مثلا يجتلب من ذاكرة الروائي سيرورة الخيانات التاريخية التي تثير التطير من هذا الوطن و تطعن في مشروعية؛ أي إصلاح لشأنه:" منذ اغتيال بوضياف أصبحت أكره حتى السفر إلى الجزائر فبموته مات شئ فينا(...) ما ظنوا أن ذلك الرجل الذي جبلته السجون و المنافي و خيانات الرفاق على هزاله ما كان يصلح لإبرام صفقات فوق الجثث، فحولوه إلى جثة كي نتعلم من جثته"[1].

فـ"بوضياف" رمز للوفاء القديم، و قيم النبالة التي قامت عليها الثورة المظفرة، الذي سمي آنذاك (سي الطيب الوطني). لم يعد مثله يصلح لأزمنة الخيانة و التدليس. ذلك أنه أتي ببذور ذلك العهد النقي ليقيمها في هذا الزمن الدنس فكان أن دفع روحه ثمناً. و ما عبارة " بموته مات شئ فينا " إلا انعكاسٌ سلبيٌ لذلك الارتطام المهول بين أزمنة النقاء البائدة و أزمنة الدنس الراهنة، و ما خلفه من ضحايا من شرفاء هذا الوطن.

فإذا كان قتل هذا الرجل الرمز في تاريخ الجزائر حدثاً برانياً بملامح سطحية تتسع أفقياً لتغطي فترتها، فإنها تشتغل في أعماق النفوس بصورة عمودية تبدأ من زمن الذاكرة المجيدة الذي أنجب ذلك الجيل الذهبي من رجالات التاريخ، و لا تنتهي إلا بتيار وعي يسري مأساوياً في الذات سريان الذكريات، مفضياً إلى حس مأساوي يخترق الفرد و الجماعة: "***مات شئ فينا***" و هو إحساس ينغرز في نفوس

---

[1] ـ أحلام مستغانمي : **عابر سرير**، ص 167.

الجزائريين الذين تحدث الروائي بضميرهم الجامع "***فينا***"، معبراً عـــن إحساســـهم الفجائعي بالمحنة.

هكذا تحول الفواصل الزمنية الأفقية منها و العمودية الزمن التاريخي الخارجي إلى إحساس داخلي في اتساق ترتبط فيه المقدمات بالنتائج و العلل بـــالمعلولات في تسلسل سببي، يجعل من الماضي مرجعاً لازماً لما تعانيه النفس الإنسانية مـــن إحـــن يومها،و ما ستعانيه في غدها في حركية متواترة تعطف مأساة كل زمن على سابقه.

و نظراً للظرف التاريخي الذي يستجير فيه الجـــواني بـــالبراني، و الحاضـــر بالماضي في وتيرة جدلية، فإن الارتجاع و اللواذ إلى الماضي يستل مخاريز المأساة من الجرح و يردها خارجاً إلى حدث تاريخي، بينما يمثل الانتقال من الحدث التـــاريخي الممتد تعاقبياً على السطح إلى الحس الباطني التزامني المعتمل في الأعمـــاق انغـــرازاً داخلياً متواتراً عن الفعل الأول الذي استل المخراز من الجرح.

و هكذا تستمر الحركة الجدلية للزمن في تواترها التراجيدي الجارح عـــود على بدء معينة في استلالها و انغرازها عنصر الزمن مخرازاً حاداً يهوي على جـــرح هذا الشعب، و يرتد ليعيد الكَرَّة في فترة زمنية لاحقة قد تطول و قد تقصر. و هي حركة جدلية تعلن الزمن في هذا الخطاب كائناً مأساوياً يسير عموديا و أفقيـــاً في شكل يمكننا تمثله على الشكل التالي:

المسار التزامني (العمودي)

السيرورة التخيلية (الاسترجاع التذكر)

(محور الانغراز- الواقع الجواني للمأساة)

المحور التعاقبي (الأفقي)

السيرورة الحسية للزمن الواقعي

(محور الانسلال- الواقع البراني للمأساة)

خامساً: بنية الخطاب المأساوي للزمن في رواية التسعينيات الجزائرية

1- الزمن- فضاء للخطيئة :

لقد أملى الحاضر الزمني الإنساني المتردي على الروائي شكلا روائياً متمـــرداً عن أزمنته المتردية التي يعايشها، مخرجاً إلى العالم بطلاً كافراً بأزمنته و لاعنا إياهـــا في آن، كون الخطاب المأساوي كما لا حظنا في جملة الروائـــي الطـــاهر وطـــار: :"*الزلزال إحساس، يتقدم أو يتأخر أو يأتي في حينه*"[(1)] التي نعتبرهـــا الشـــاهد و المؤشر الأسلوبي الذي ينضوي تحته الخطاب المأساوي لمرحلة التسعينيات، انطلاقـــاً من كونه يقصد بوضوح إلى انتحاء المسار الزمني الثلاثي(ماض- حاضر- مستقبل)، يستنبت لنا و ليداً زمنياً مشوها يشتق لعنته من الماضي، و يُلَوِّح للمستقبل بملامـــح غائمة لا تملك من تأويل إلا أن تعطف بدورها على أزمنة الموت الـــتي ســـبقتها، لذلك حصلنا من خلال دراستنا لأزمنة رواية التسعينيات على توليفة زمنية ثلاثيـــة متماثلة تشهد على بوار الزمن الإنساني و فساده.و ها هم روائيو التسعينيات الثلاثة يصفون زمنهم المتردي بنعت متشاكل في تشاؤمه في خطاباتهم التالية:

- ***الطاهر وطار***-"فالزمن الذي نحن فيه لم يبق أحد على ما كان عليـــه، العزيـــز ذل،و الذليل عز، و الغريب صار صاحب الدار"[(2)].

- ***الأعرج واسيني***-"ذهب الزمن الذي كان المرء فيه يأكل قطع خبز صغيرة سمراء و ينام، و يأكل اليوم الواحد فيـــهم مدينة بأكملها و يطلب المزيد"[(3)].

"هذا الزمن لا يستحق أن يكون على الأرض و لا أناسه(...)،البلاد مشات و تاهت في واد حامل، و تشد في عود راشي، و الناس شي يبكي و شي يهول(...)إني أرى الغيمة تأكل الغيمة، و الحية تأكل الحية، و النعجة تأكل النعجة"[(4)].

---

(1) ـ الطاهر وطار: **الزلزال**، ص 92.
(2) ـ الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**.ص 64.
(3) ـ الأعرج واسيني: **سيدة المقام**، ص38.
(4) ـ الأعرج واسيني : **شرفات بحر الشمال**. ص202.

-*أحلام مستغانمي*-" ...هذا زمن حقير. إذا لم ننحز فيه إلى القيم سنجد أنفسنا في خانة القاذورات و المزابل"[1]

و هكذا فالشكل الروائي يلوح طليقا في خطابه المأساوي حينما "يـــرد *إلى زمن الرواية التاريخي و إلى الأزمنة جميعاً معلناً أن بوار الأزمنة يحرر الروايـــة مـــن زمنها المفترض و يردها أماماً و وراءً طالما أن الظلم يوحد الأزمنة و يجثم فوقهـــا. تجمع الرواية زمناً قد مضى و زمناً قادماً ضمن حاضرها المحكي الـــذي نبصـــر في مورفولوجيته ما ينتمي إلى الماضي و ما ينتمـــي إلى المســـتقبل (...) لا يختلفـــان مأساوياً بل يتوحدان في الخطاب الروائي*"[2]. و هو الخطاب الذي رأيناه متوحـــداً بداية و نهاية يشده تآزرٌ بنيويٌ ينطلق من أحادية الأزمة و الأزمنة.

هذا عن الخطاب الروائي في شقه الزمني ، فهل من دلالة مأساوية تعزز هذا الطرح في الشق المكاني؟ و ما طبيعة العلاقة التي تربط الخطاب المأساوي بالفضـــاء المكاني في هذه الفترة الكافرة بأزمنتها؟

2- الزمن - بؤرة للمأساة:

تكتسح الصبغة المأساوية فضاء الزمن كما شاهدناً بصورة أفقية ماســـحة أزمنة الماضي بمسبار الذاكرة التي ترتد بصاحبها في صورة انســـلال المخـــراز مـــن الجرح، فيتكئ صاحبه، أو صاحبها على مستراح ذاكرتـــه في ومضـــة ارتجاعيـــة (flash back) يغادر فيها حاضره و واقعه المؤلم و لو مؤقتاً، و هو الواقع الـــذي يهجم عليه حينما يستفيق مخرباً ذلك الحلم الماضوي الجليل، في حركـــة عموديـــة أطلقنا على وقعها المؤلم و هجومها المفترس على الذات بالانغراز، المتمثل في عودة المخراز إلى الجرح ليدميه بعد انسلال وهمي، ليعيد صاحبه إلى ألم جرحـــه الـــراهن الذي لم يُشفَ منه بالأحلام و لا بالذاكرة، مصادراً أمامه كل تلك الحلول المؤقتة.

---

[1] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** ص 381.

[2] –فيصل : **دراج الرواية و تأويل التاريخ (نظرية الرواية و الرواية العربية)** المركز الثقافي العربي بيروت لبنان – الدار البيضاء المغرب – 2004 ص 176.

و هنا ينفتح البطل الروائي على مجال آخر ينفرد فيه بذاتـــه، و يشـــرع في عملية تدمير ذاتي (autodestruction)، هادما بداخله كل وجود راهن، و انتماء إلى هذا الزمن البطر .

إنه زمن للهزيمة و الانكسار و المأساة المحدقة بالفرد، كأنما هي قدر يسير البطل إلى سوء مصيره الموعود به منذ زمن بعيد، فنجده ناقماً على هذا المصير المشؤوم، و هذا الوجود المأساوي، و بالخصوص في هذا الزمن البغـــيض، فنســـمع الأبطـــال الروائيين و هم يلعنون وجودهم البائس في هذا الزمن، بصورة القانط الذي يحـــتج على خلقه في هكذا أزمنة،أو الذي يتشفى بعذاب روحه التي أخطأت زمنها الأثير.

يقول "الطاهر وطار" على لسان أحد أبطاله مترجما هذا الإحساس الفجائعي بالزمن الراهن الذي وجد فيه كرهاً:"..إنني لا أريد أن أبكي أريد أن أقيم مناحـــة يشترك فيها كل من بقيت فيه ذرة من العقل"[1].

و يواصل "الأعرج واسيني" الإحساس نفسه، و لكنه هذه المرة يتحـــدث بضـــمير الجمع، أي باسم المجتمع الذي قهرته أزمنته المتردية قائلاً:"إننا نموت بشكل مجتزئ، يموت الفرح تموت الذاكرة، و تنحني الأشواق، ندخل في الرتابة ثم ننسحب، نشيخ بسرعة و بشكل مذهل. شئ ما يتآكل يومياً في داخلنا"[2].

لتبدأ في مرحلة لاحقة الثورة على الزمن، و التمرد على الوجود فيه، و هـــو صميم الخطاب المأساوي الذي تنفر فيه الذات من قدرها، و وجودها في ظـــروف كهذه، الشئ الذي يجعلها تنطق بكل عبارات المقت، و السخط على هذا الـــزمن. يقول "الأعرج واسيني" على لسان أحد أبطاله:" لم يبق شيء...الدنيا تبـــدلت ، و غزاها الجراد الأعمى "[3].

---

[1] – الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز** ص 160.
[2] – الأعرج واسيني: **سيدة المقام،** ص 235-236.
[3] – نفسه ص157..

و من جهتها تواصل الروائية "أحلام مستغانمي" سلسلة اللعنات على زمن الرماد هذا على لسان أحد أبطالها الذي يقول مستدركاً ورطته في هذه المرحلة الدموية:" ...هذا زمن حقير. إذا لم ننحز فيه إلى القيم سنجد أنفسنا في خانة القاذورات و المزابل"[1]. و يقول في موضع آخر:" .. هذا زمن السقوط السريع"[2] معلناً عنصر الزمن عدواً يقف في الصف المعاكس لسعادته و مصلحته، و حياته، فيعلن هكذا براءته منه، و طلاقه الأبدي.

و هنا ينفتح المجال واسعاً لتيار الوعي كحامل للخطاب المأساوي، مخاطباً الذات و راسماً حدودها بعيداً عن هذا الزمن :"ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب، للبدلات الأنيقة و السيارات الفخمة، و البطون المنتفخة"[3].

و لما كان البطل لا ينتمي إلى تلك الطبقات المرموقة، فقد أعلنها أعداءً لما تحالفت مع هذا الزمن الردئ، المتآمر، الذي يصب في مصلحة القوي، و لا يلتفت لنواح الضعيف.

و هذه الصورة هي التي حاول البطل أن يعكسها سلبياً، فصار أبناء تلك الطبقات المرموقة في المجتمع مثار سخريته، و تهكمه، فصنفهم طيوراً مدجنة لا تقوى على إعالة نفسها، خارج زمن الرداءة، بينما تسامى هو بمأساته، و حلق عالياً بعيداً عن هذا الزمن الذي يواصل وصفه قائلاً:" ليس هذا زمناً للصقور و لا للنسور.. إنه زمن للطيور المدجنة التي تنتظر في الحدائق العمومية"[4].

و لهذا لم يكن للإنسان الحر مكانٌ في هذا الزمن الذي أعلنه منطقة محرمة عليه، كجزائري سيدٌ بمأساته و محنته.

و عندما يسقط هذا السيد من شدة المكابرة على ضعف ذات اليد، و هذا الطير الحر المكابر ، يسقط منكسراً، هضيم الجناح، قليل الحيلة، خائب الرجاء.

---

(1) – أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص: 381

(2) – نفسه ص : 217

(3) - نفسه ص 73.

(4) – نفسه: ص 220.

حينها يعود على نفسه فيلعنها، و على مشاريعه فيهدمها، و على كرامته فيهينها، و ذاته فيتشفى في خيبتها حينما سقطت في زمن ليس لها و تــاريخ لم يكــن علــى مقاسها :" تستااااااااااااهل ما الذي جاء بك؟

من ردهة إلى ممر،إلى معبر،لست سوى رقم في طوابير الذل؟"(1).

و هذا هو منتهى اتساع البؤرة المأساوية للزمن الذي انتهى في هذا الخطاب عدواً لدوداً للبطل، و حيزاً تستشري فيه الخطيئة، فَتُسمِّم الفضاء الروائي بأسره.

نلاحظ في هذا الخطاب المأساوي انطلاقاً من مساريه الأفقــي(الانســلالي) و العمودي(الانغرازي). اللذين انتهيا بنا إلى شكل مأساوي مزدوج بدوره تمظهر لنا عبر إقنيمين مختلفين: فضاء للخطيئة، و بؤرة للمأساة، تداولت عليهما استراتيجيتان خطابيتان بارزتان، كانتا الأصلح للتعبير عن الحال المتأزم و الوضــع الممــزق، و المسار التراجيدي، و هما على التوالي الحوار الداخلي و تيار الوعي اللذين عرضــنا الفرق بينهما في بداية هذا الفصل(2).

و مهما يكن من أمر، فإن الهدف الأساس من تتبــع تعرجــات الــزمن، و مساراته، و أشكاله الخطابية، و استقراء مضموها المأساوي، إنما كان مــن أجــل الخروج من تلك المضامين بمقاربة تحدد لنا شكل الخطاب المأســاوي في المســتوى الزمني، في ما يشبه المقولة الزمنية للخطاب المأساوي. و هو ما نحســب أننــا قــد توصلنا إليه في هذا العنصر الأخير الذي باح لنا فيه الخطاب بمكنونه الدلالي، الذي أوصلنا بدوره إلى مقاربة الشكل المأساوي الذي صاغ فيــه الروائيــون مفهومــاً لمأساهم عبر الزمن، و تعاملوا انطلاقاً من ذلك المفهوم مع زمن المأســاة، الــذي تموقفوا منه كما رأينا موقفاً عدائياً، و مناوئاً يعينه بهذه المواصفات موقفاً مأســاوياً بامتياز.

---

(1)- أحلام مستغانمي: **عابر سرير**،ص:301.

(2) – ينظر الصفحة 49 من هذا الفصل.

الفصل الثانى

البنية الوصفية للخطاب المأساوى

- الفضاء المكانى -

أولاً- مكانة المكان في الرواية (التأسيس النظري)
ثانياً- تطور فكرة المكان في الرواية الجزائرية
ثالثاً- المدينة و فضاءات الخطاب المأساوي

1- **المدينة كفضاء مأساوي للخطاب**
2- **المدينة كفضاء سدومي (خطيئوي)**
   - **أ- مدينة قسنطينة**
   - **ب- مدينة الجزائر**
3- **فضاء المدينة بين البانورامية و الديكورية**
   - **أ- الفضاء البانورامني (الأفقي)**
   - **ب- الفضاء الديكوري(العمودي)**

رابعاً- الخطاب المأساوي للمكان في رواية التسعينيات الجزائرية.

I. **تصدع الفضاء المكان المكان (خارجياً- درخلياً)**
II. **تصدع الألفة بين الإنسان و المكان**

أولاً- مكانة المكان فى الرواية (التأسيس النظرى)

لا غرابة في نص يتراوح فيه الزمن بين الأفقية و العمودية أن يكون للمكان فيه مكانة جوهرية، بما أنه الفضاء الذي يتمشهد فيه النص شخصية و حدثاً و زمناً، و لا يمكن لأي من هذه البنيات أن تتحرك لتقوم بدورها، و تبني دلالتها في

النص إلا وسط فضاء للفعل، أو إطار للحركة. و هذا الإطار و الفضاء هو فضـــاء المكان الذي يلف الكون النصي بأسره.

كما لا يمكن لأي من تلك البنيات أن تكتسح بهيمنتها و طغيانها المجـــالات الحيوية للبنيات الأخرى، أو أن تصادر دلالتها الوظيفية، مهما كانت جوهريـــة و مهيمنة، و لا حتى المكان، إذ هو الأرض الخصبة التي تولد فيها و منـــها مشـــاهد الرواية، و إنما لدوره الذي يبرز كبنية في الوجهة المورفولوجية الوصفية، نظراً للقيمة الديكورية التي يوزعها على فضاء الرواية، مما يجعله (على المستوى الوصفي) عموداً فقرياً يحكم توازن كل البنيات في النص و يوزع أثقالها على سطحه بمنطق لا يميد، و ينسق وظائفها باستراتيجية محكمة.

و تجدر الإشارة إلى أن الاستراتيجية و الوصفية المنوطة بالمكان، تُحمل فقط على الأشياء الملموسة، المادية، و المتحركة، فتزيد من قيمة البنيات الماديـــة للعـــالم الروائي، بما هي كائناته الحية، على غرار المعالم المكانيـــة، و الشخصـــيات الـــتي تسكنها، و الأحداث المترتبة على علاقات تلك الكائنات فيما بينها.

و تزداد أهمية المكان حسب حجم الأحداث الحاصلة فيه عبر كل الأزمنـــة. آية على استراتيجيته و حساسيته لدى كل طرف متعلق بـــه حبـــاً، أو ملكـــاً، أو انتماءً... إلخ. إذ يمثل في كل الحالات بؤرة مركزية للمأســـاة الحاصـــلة نتيجـــة للمساس بإحدى تلك المشاعر تجاه المكان، أو لالتقائها جميعاً.

و ربما حاز المكان تلك الأهمية الاستراتيجية لما يتسم بـــه مـــن ســـطحية و سهولة، و وضوح قياساً مع البنيـــات الأخـــرى كـــالزمن، و الشخصـــيات، و الأحداث، لسيولة و حيوية هذه البنيات، و جمود و سطحية المكان باعتباره أرضية و فضاءً لها. لذا " فقد كان فضاء المكان أسهل تأتياً و أقـــرب منـــالاً إلى العـــين القصصية، المتجهة خارجياً، و المكتفية بالملاحظة و المشاهدة، و ذلك على عكـــس

فضاء الزمن الذي شكل عقبة أمام النص و مثاراً لحيرته و ارتباكه، بسبب دبيبه غير المسموع و غير الملموس، بسبب من طبيعته الهلامية المراوغة"[1].

لذلك كانت فاعلية المكان في التخلق الوجداني للإنسان أكثر تأثيراً في شخصه و حتى في رسم ملامحه، من فاعلية الزمن، و هو أبقى تأثيراً، و أصدق شاهد على مر الأزمنة و التواريخ.

و لما كانت الأمكنة و الأشياء هي"رفات الزمن و بقاياه"[2]، فإننا سنجد في النص الروائي " أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ و يحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور و توابع العمل و لواحقه"[3].

و بما أن الزمن إحساس قد يطول و قد يقصر بحسب نفسية و مزاج كل شخص- تماماً كما "الإحساس بالزلزال الذي قد يتقدم أو يتأخر أو يأتي في حينه" حسب عبارة الطاهر وطار- فإن الحيز المكاني كفضاء للأحداث هو الأرضية التي تنتفض بمن فيها، و تخرج مكنونها لحظة الزلزال.

و إذا حاولنا من هذا المنطلق أن نجد تعريفاً اصطلاحياً للمكان في رواية التسعينيات الجزائرية، فإنه سيتشعب دون شك عبر توليفة من الخصائص لا تنفك في كل الأحوال عن خصائص أرضية الزلزال المنتفضة بما فيها و من عليها، و ما الانتفاض سوى سمة للغضب و الثورة و رفض للمنطق السائد. و هذه السمات باختصار هي التي تناوشت مزاج الجزائري في مرحلة التسعينيات؛ و هي مرحلة الزلزال و كانت أرضها مركزاً له. بداية من أحداث أكتوبر 1988.

ثانياً- تطور فكرة المكان في الرواية الجزائرية:

بمقارنة بسيطة للمكان في الرواية الجزائرية منذ الاستقلال، سنجده يتوزع على فضاءين متوائمين و متلازمين، هما فضاء البادية(الريف)، و فضاء المدينة؛

---

[1] – نجيب العوفي: **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة** (مرجع سابق) ص 149-150.

[2] – ميشال بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة،** (مرجع سابق) ص 57.

[3] – نفسه ص 53.

حيث كان للبادية فيها قسطٌ وفيرٌ، و مكانة استراتيجية و وظيفية، إذ لا نكاد نعثر على نص روائي؛(روايات عبد الحميد بن هدوقة، و الطاهر وطار عشية الاستقلال و مرحلة السبعينيات) إلا وجدنا فيه ذلك التواتر الجدلي للريف و المدينة، بحسب ما أملته طبيعة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال من انتقال حضاري عنيف من حياة البداوة إلى حياة الحضر، تجسدت فيه كل معاني مأساة الجزائري الذي أنهكته رحلة نقل قيمه و مبادئه و أعرافه و تقاليده، و همومه التي زحفت عليها عادات المدينة و حضارتها.

و بدخول مرحلة التسعينيات نشهد اكتمال ذلك الانتقال؛ حيث لا تكاد تظهر البادية أو الريف إلا في النزر القليل من الروايات، كما لو أن المجتمع قد انتقل انتقالاً نهائياً، و استقر في المدينة بلا رجعة.

و من هنا تبدأ مرحلة جديدة عنوانها "***مأساة الجزائري المتمدن***"، إذ لا جدال في أن رواية التسعينيات هي "***رواية المدينة***" بامتياز. فقد "تحول المكان الذي كان مركزاً في المرحلة السابقة إلى هامشي في المرحلة اللاحقة، و زحفت الأرصفة و الجدران الأسمنتية الجديدة"[1] لا على معالم الريف المكانية فحسب، بل على ملامح البداوة في طبع الجزائري الذي أصبح مسكوناً بمدينته، يدفن فيها هموم وجوده الريفي السابق، و يستلهم منها مقومات وجوده المستقبلي الضنين، و يقاسي فيها بموجب هذا الوجود المتذبذب مأساة ماضيه، و حاضره، و مستقبله معاً.

إن ما نرمي إليه من وراء هذا التوصيف، و تتبع هذه النقلة الزمكانية (رواية الريف ←رواية المدينة) هو التنبيه إلى تمركز الرؤية الروائية، و تقلص فضائها، حيث

---

[1] ـ نجيب العوفي: **مقاربة الواقع في القصة المغربية لقصيرة** (مرجع سابق). ص 568.

" ألفت نفسها حبيسة قفص كبير اسمه المدينة، و أصبحت لهذا السبب أكثر قـــدرة على التقاط الجزئي، و اليومي، و الهامشي".[1] من أي وقت مضى.

لكن ما تجدر الإشارة إليه هو أن انحسار الرؤية و الفضاء الروائيين من شأنه أن يسمح للروائي كما للقارئ أن يكون أكثر قرباً من المكان و جزئياتـــه المـــراد إبرازها، و تحسس تفاصيله، و تضاريسه، و رموزه، بما في ذلك من مزية ضخ الحياة في أوصاله (إحياؤه)، و خلع بعض الملامح الإنسانية عليه(أنسنته).

فنشهد تعاطفاً، و تآزراً بين المكان و أهله، أو بـــالأحرى مـــع أزمتـــهم و مأساهم، التي هي مأساة الروائي الذي أراد للمكان أن يكون شاهداً على معاناتـــه عبر مختلف معالمه المرصودة كفضاءات يتفجر من خلالها الحس المأساوي، فيتحالف الفضاء المكاني بكل معالمه القريبة مع الكاتب، مع الحس المأساوي الذي يسري فيه، مانحاً للخطاب بهالته الديكورية قيمة جمالية و زخماً دلالياً يكثف وجوده النصـــي و الحسي، إلى درجة تجعل من الأحساس بالمكان محايثاً للإحساس بالزمان، و هـــو في الحالين الإحساس المأساوي الموحد بين الفضاءين:"فكلما كان الزمـــان "الســـرد" مكثفاً و متماسكاً كان المكان "الوصف" بذات الكثافة و التماسك. و كلما كان مضطرباً متراخياً كان المكان بذات الاضطراب و الارتخاء"[2].

و إذ نعد الخطاب المأساوي في مرحلة التسعينيات، في وجهه المكاني وليـــداً شرعياً للمدينة باعتبارها فضاءً مغلقاً و محجوزاً أو كما وصفناها ســـابقاً بكونهـــا قفصاً كبيراً يحتوي أقفاصاً صغرى، فإننا عند انتحائنا لتفاصيل هذا الفضاء القفص، سنجده عبارة عن قفصين متداخلين؛ يقع أحدهما(الخفي) خلف الآخر(الظاهر):

- **القفص الأول** فضاء خارجي مفتوح على الشوارع و المعالم المكانيـــة يحتـــوي بداخله أفقاصاً صغرى مغلقة بدورها هي البيوت و الســـيارات، و المســـاجد، و أماكن المواعيد البينية(زوايا خفية، شقق العمارات، مقاهٍ...)

---

[1] – نجيب العوفي: **مقاربة الواقع في القصة المغربية لقصيرة** (مرجع سابق) ص 569.
[2] – نفسه، ص 570.

- **القفص الثاني:** و هو فضاء داخلي نفسي، إيديولوجي، يحاكي في انحساره - بتيار وعيه، و مونولوغه الداخلي، و سوداويته؛ كأقفاص داخلية صغرى – تداعيات انحسار القفص الكبير و أقفاصه الفرعية الصغرى.

حيث ينضوي الفضاءان القفصيان الخارجي و الداخلي بفضاءاهما الفرعية الصغرى تحت العنوان الأشمل لفضاء الخطاب الروائي في مرحلة التسعينيات.

إنه فضاء المدينة التي طوقت بكل تناقضاها و تقلباها الخطاب الروائي بحس مأساوي ينساب من كل زواياها و معالمها التي استدعاها الروائيون كشواهد ناطقة بحالهم و حال مرحلتهم التاريخية المرتسمة في رواياهم .

ثالثاً- المدينة و فضاءات الخطاب المأساوي:

1- المدينة كفضاء مأساوي:

يهجس كل روائي في مرحلة التسعينيات بمدينته التي يسكنها و تسكنه: يسكنها فتكون فضاءه المغلق و قفصه الكبير الذي يعرف سراديبه، و زواياه النيرة و المعتمة حق المعرفة، و يتفاعل مع مخلوقاته الأليفة التي يعاشرها فتمثل مصدر سعادته، و تلك المتوحشة التي يحاربها فتكون مصدر مأساته.

و تسكنه فيتحول هو نفسه قفصاً مغلقاً يأوي مدينة أليفة مضيئة، لا شك أنها تختلف جذرياً عن تلك التي يسكنها، أو بالأحرى هو يشيد بداخله مدينة على شاكلته؛ تلك المدينة التي لم يسكنها في الواقع، فأقام بنيانها في مخيلته. و من هذه المفارقة بين المدينتين تنشأ مأساته التي تتوزع على أقفاصه النفسية الداخلية المغلقة كما تتوزع على تلك الأقفاص التي يتنقل بينها في الخارج.

و هكذا يضطلع المكان بتلك السيولة الانسيابية، و الشعرية الخطابية التي تصل كل الأركان المترامية للمدينة، و توحدها كفضاء مأساوي جامع، حيث

"المدينة هي المكان الذي يجمع شتات الشخصيات التي لا رابط بينها غيره، فيصبح هو صلة الدم التي تقوم على أساسها شبكة العلاقات"[1].

و إذا كانت السيولة الزمنية في تدفقها و سريانها متقلبة متحولة بحسب المجاري التي تنسرب فيها، فإن المكان يحمل صفات مناقضة تماماً مع ذلك التحول و التبدل التي هي صفات الثبات الذي لا يتحول في رسوخه كمعلم، إلا أن ما يغيره و يحرص على تغييره هو الزمن بصروفه، و التاريخ بأحداثه المخربة للمكان، و الأجيال المتعاقبة بعبثها بقدسية معالمه.

و ما الحس المأساوي في الرواية إلا نتاج لذلك الصراع الأزلي الأبدي بين إرادة الخلود و الثبات للمكان، و بين حملات الزعزعة و التغيير المتواصله التي يتعرض لها من طرف الأزمنة و العصور المتعاقبة عليه. بين إرادة التغيير الزمنية و محاولة الصمود و استرداد الهيبة المكانية التي أطاح بها الزمن ، و التي ما فتئ ينـاور على الإطاحة بها.

و بالتالي ما كان تمثل الروائي بخراب و انهيار المعالم و الأمكنة المشهورة التي تشد شخصية المدينة و ذاكرتها، إلا مرآة لخراب و تداعي القيم عبر الأزمنة بعد الرحلة الكبرى من الريفية إلى المدنية، و من ثَم" لم تكن الصورة الوصفية لمكان ما إلا تثبيتاً للحظة من لحظات الزمن، و ذلك بواسطة تقديم المكان من خلال حركة الشخوص فيه و ليس من خلال المشاهد الثابتة"[2] .

و انطلاقاً من هذا الأساس، سنجد أنفسنا إزاء أناس(شخصيات) يسكنون مدناً تاريخية عريقة حملوا لها معاول هدم و هرعوا إلى خرابها. أما إذا تبصرنا في نوعية هؤلاء الناس و سلوكاتهم فسنجدهم مخلوقات متنكرة لكل مبادئ و مقومات النبالة و الأصالة، التي مسختها أزمنة المدينة الدائبة الحدثان، ملامحَ للشذوذ و

---

[1] - صبري حافظ: **الحداثة و التجسيد المكاني، مجلة فصول** للنقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الرابع- يوليو، 1984. ص 172.

[2] – نفسه ص 172- 173.

الانحراف و الجريمة. و ليس لهؤلاء السكان الجدد للمكان إلا أن يرسخوا كل قيم الرداءة و الهدم و الخراب . كما لو كنا أمام قوم عاثوا في الأرض فساداً و في مدينتهم خراباً و تدنيساً، فباتت مدينة آثمة .لكأننا بصراحة أمام مدينة سدوم الآثمة التي لعنها الله بفعل أهلها. لذلك فسنسمي الفضاء الخطيئوي للمدينة الآثمة في الخطاب الروائي لهذه المرحلة بـ"الفضاء السَّدومي"[1] بمعنى الخطيئوي.

2- المدينة كفضاء سدومي(خطيئوي) :

كحقل دلالي مهيمن يستقطب الخطاب الخطيئوي الذي نطلق عليه هنا تسمية الخطاب السدومي، كحيز آثم للفضاء المكاني، كثيراً من التفاصيل و النقاط السوداء الهامشية التي تحتشد في انجذاب مغناطيسي من حوله مشكِّلة هالة ديكورية تؤثث ذلك الخطاب الخطيئوي بما يشاكل حقله الدلالي من متاع، صانعة في تدفقها فيه إيقاعاً دراميا و مشهدياً يتقاطع في هوامش متسعة مع الخطاب الديني لقصة النبي لوط عليه السلام، و بخاصة مع موقفه الإداني تجاه أفعال قومه الآثمين.

و يتم ذلك في مواجهة رسولية مأساوية تقابل الإثم بالإصلاح، و الجهر بالسوء باللعنة، و أمراض المجتمع بما توافر بين يديه من حلول إنسانية قاصرة. و إن لم يفلح معهم ذلك الصراع و الكفاح المستميت، فالنجاة بالنفس، و هو آخر الحلول.. هي مواجهة تبناها الروائي الجزائري تجاه مدينة تختزن كل مقومات الفضاء الموبوء فحلت عليها اللعنة فزلزلت بمن فيها.

أ- مدينة قسنطينة:

[1] ـ مصطلح "السدومي" وظفه الناقد و الروائي المغربي بنعيسى بوحمالة في مقاه المعنون:" **من أجل بلاغة أساطيرية للقصة المغربية القصيرة**" مجلة فصول المجلد الأول العدد الأول 1983 . ص 233.

منذ رواية الزلزال التي اعتبرناها في الفصل السابق البداية الحقيقية للخطـــاب المأساوي اللاحق في رواية التسعينيات، يخاطبنا "الطاهر وطار" واصفاً مناكر القوم التي دنست المدينة بكل قيمها و معالمها، فاستحقت هذه الأخيرة نقمـــة العقـــاب الذي يصوره لنا "الطاهر وطار" و هو ينعي مدينته العريقة فيقول**:**" قسنطينة العتيقة انتهت، أقول زلزلت زلزالها، لم يبق من أهلها أحد كما كان، أين قسنطينة بالباي، و بالفقون، و بن جلون، و بن تشيكو، و بن كراره،؟ زلزلت زلزالهـــا، زلزلـــت زلزالها"[1] **.**

و لو سألنا الطاهر وطار عن سبب الزلزال لوجدناه سبباً مركباً ينطلق مـــن الأماكن المغلقة الصغيرة و يمتد متوسعاً في الكِبَرْ حتى يغطي فضاءِ المدينـــة بأســـره؛ كأن يكون لمظهر مقهى صغير دلالة كافية على انمساخ مدينة بأســـرها**:** "مقهـــى البهجة، كان في ذلكم الزمن وكر المثقفين من كامل الولاية، لا يشعر الغريب الذي يدخله إلا و النادل يقف عند رأسه هامساً

- ثمن مشروبك مدفوع**.**

- و من دفعه؟

- قسنطيني حر يأبى أن يعلن عن نفسه**.**

كانت الحمية الوطنية تنمو هنا، كانت البورجوازية الصغيرة تعلن عن نفسها مـــن هنا**.**

و الآن ؟

لا حول و لا قوة إلا بالله **(...)**

لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار **..** هدموا عالماً و أقاموا عالماً آخر**..** داسوا فـــوق عنق روح قسنطينة و راحوا يضغطون"[1]**.**

---

[1] ـالطاهر وطار: **الزلزال:** ص 20.

[1] ـالطاهر وطار: **الزلزال:** ص 29- 30.

ثم يتلو هذا المشهد الفجائعي بخطاب إداني يعدد فيه على امتـــداد صـــفحاته خطايا القوم الظالمين: "قضوا على المدينة و اتجهوا إلى الريف يتآمرون على عباد الله الصالحين فيه"[2]، "أضرموا النار في الحياة، و ها هم بعد أن خرجت فرنسا يخربون علية المدن"[3].

و هكذا حق عليهم العقاب الذي دعا به وليهم (البطل/الراوي) الذي مـــا انفك يلعنهم بسوء أفعالهم و يدعو عليهم بسوء المنقلب(الزلزال): " يا سيدي راشد يا صاحب البرهان استجب لدعوة الحضري في مقهى النجمـــة حركهـــا بهـــم و بمنكرهم، و فسقهم، و نقابتهم، أقم البرهان يا ذا البرهان. فبدل الشـــر بـــالخير، و الإثم بالتقوى"[4].

و يواصل وابل اللعنات: " تركتم الرعي و الخماســـة و أشـــغال الحلفـــة و الصبار، و حفظتم ألحان الشياطين، و اقتحمتم المدن تغـــوون النســـاء و الرجـــال بالفجور و المنكر، يا نسل السوء، يا بذور الشر سلط الله عليكم وباء الطاعون، و زلزلت بكم قسنطينة، و ابتلعكم وادي الرمال"[5].

لا يتوقف المد الخطيئوي لمدينة قسنطينة عند "الطاهر وطـــار"، بـــل نجـــده مستمراً في مرحلة التسعينيات، بصورة تقول بأن لعنة بو الارواح في رواية الزلـــزال قد استجيب لها؛ فتحققت في هذه المرحلة، حيـــث تطالعنـــا الروائيـــة "أحـــلام مستغانمي" بمدينة قسنطينة و هي الفضاء الرحب لثلاثيتها الروائية، و قد حلت بهـــا كل اللعنات.

إنه فضاء مأساوي لمدينة غارقة في الرذيلة و العقاب تجسد مأســـاة وطـــن بأسره، مدينة كانت في زمن روماني وديع تسمى "سيرتا"، قبل أن تتحول في مرحلة التسعينيات إلى مدينة منكوبة حلت بها اللعنة فانقلبت جحيمـــاً علـــى أهلـــها، و

---

[2] – نفسه ص 31.
[3] – نفسه ص 32.
[4] – نفسه ص 63.
[5] – نفسه: ص 94.

حاضرها، و تاريخها، بل انقلبت "سدوماً" حقيقية حينما جعلت أخلص أبنائها (ممثلاً في شخصية الراوي خالد بن طوبال) يقول عنها: "فقسنطينة هي مدينة منافقة لا تعترف بالشهوة و لا تجيز الشوق، إنما تأخذ خلسة كل شئ (...) و لذا فهي تبارك مع أوليائها الصالحين ..الزانين أيضاً.. و السراق!"[1]

نحن إذن إزاء مدينة متواطئة مع الإثم و الآثمين، تتسع لتصبح فضاءً أشمل، فتصبح وطناً أو تعبيراً عن وطن يمتهن الخطيئة و يغذي بها أبناءه:" هذه المدينة الوطن التي تدخل المخبرين و أصحاب الأكتاف العريضة و الأيدي القذرة من أبوابها الشرفية.. و تدخلني مع طوابير الغرباء و تجار الشنطة و البؤساء"[2].

أو حينما تصبح الخطيئة سمة لصيقة بقسنطينة لما دنستها تلك الأيدي و دفعت بها إلى الهاوية:" ها هي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة ثم تردعك بالقوة نفسها التي استدرجتك بها..."[3].

إنها قسنطينة التسعينيات "مدينة تواطأت معنا في التطرف و الجنون، مدينة سادية تتلذذ بتعذيب أولادها. حبلت بنا دون جهد. و وضعتنا كما تضع سلحفاة بحرية أولادها عند شاطئ و تمضي دون اكتراث، لتسلمهم لرحمة الأمواج و الطيور البحرية..« افكروا ..و إلا الله لا يجعلكم تفكروا»يقول"الفكرون"في ذلك المثل الشعبي،و هو يتخلى عن أولاده.

و ها نحن بلا أفكار نبحث عن قدرنا بين الحانات و المساجد.

ها نحن سلحفاة تنام على ظهرها.قلبوها حتى لا تهرب، قلبوها في محاولة انقلاب على المنطق"[1]

إنه تعبير آخر عن حالة الخراب التي يعيشها ابن المدينة في قفصه النفسي داخلياً، و التي ليست سوى انعكاسٍ لذلك الخراب الذي حل بقسنطينة الخارجية و

---

[1] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** ص 142.
[2] – نفسه ص 287.
[3] – نفسه ص 315.
[1] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** ص 344.

معالمها العريقة التي فقدت ها هنا قدسيتها، حينما أصبحت موطئاً للصعاليك يعبثون بها:" كان صالح باي ثوب حدادك الأول قبل أن تولدي.. كان آخر بايات قسنطينة.. و كنت أنا وصيته الأخيرة(...)

أي دار يا صالح..أي دار توصيني بيها؟

لقد زرت سوق العصر و شاهدت دارك فارغة من ذاكرتها. سرقوا حتى أحجارها، و شبابيكها الحديدية، خربوا ممراتها، و عبثوا بنقوشها.. و ظلت واقفة هيكلا مصفراً يبول الصعاليك و السكارى على جدرانه.

أي وطن هذا الذي يبول على ذاكرته يا صالح؟

أي وطن هذا؟"[2].

و هكذا يتسع فضاء المدينة مأساوياً حتى يغدو وطناً، و ذاكرة قسنطينة، تصبح ذاكرة للوطن، و أزمتها لم تكن سوى أزمة هذا الوطن في هذه المرحلة، و هي نقلة سحرية من ذلك الطابع الديكوري الخاص كقفص مغلق للمدينة (المعالم الأثرية المنكوبة للمدينة" ضريح صالح باي مثلا") التي تتسع في تحول للحظة السردية المأساوية إلى طابع بانورامي عام عنوانه الوطن.

فالوطن هو الفضاء الأشمل لكل المآسي المتوزعة على أركانه، و ما كانت قسنطينة كنموذج معقد للأزمة إلا أحد تلك الأركان أو الزوايا التي أسهمت في تشكيل معادلة المأساة الوطنية في هذه المرحلة التاريخية.

ب - مدينة الجزائر:

تبدو الجزائر و هي العاصمة لهذا الوطن، عاصمة لكل المأساة الوطنية، و مركزاً تبث منه مختلف المحن، و الفتن، و الدعوات، و الأفكار الهدامة التي ما فتئت تعم البلاد، و تكتسح كل ربوعها، أو قل هي فوهة البركان، أو مركز الزلزال

---

[2] – نفسه ص 278.

الذي عصف بهذه الأمة انطلاقاً من هذه المدينة التي يقول فيها "الطـــاهر وطـــار": "مدينة الجزائر(...) هي كهف مدلهم لا آخر لطوله، و لا نهايـــة لعرضـــه، تمـــلأه الدواب من كل نوع، و من كل حجم."[1]

أما "أحلام مستغانمي" فتقول في مآل هذه المدينة التي أصبحت تراها ســـجناً مغلقاً على أهله الذين تحولوا بتحول المكان الذي انعكس على سلوكهم و صورهم : "لقد تحولت ساحات مدينة الجزائر إلى غرف نوم ضخمة افترش فيها الإسلاميون الأرض. لا ينهضون منها إلا في الصباح لإطلاق الشـــعارات، و التهديـــدات..و الأدعية إلى الله"[2].

و ها هو "الأعرج واسيني" يتجول في خراب مدينة الجزائر، و يقدمها لنـــا صورها في ثوب حداد، فيرثيها و هو يحاور نفسه:" أية مدينة أيها الرجل الصـــغير، لقد كنسها حراس النوايا بسرعة مذهلة، البيضاء لم تعد بيضاء"[3]. و تارة أخـــرى يقول:" مدينتنا سُرقت مثلما تسرق النجوم، أصبحت قديمة و عتيقة كأنهـــا ميـــت يخرج من تحت الأنقاض. الظلال الممتدة تملأ شوارعها التي بـــدأت تتآكـــل (...) شخص ما دعا على هذه المدينة و مات"[4].

لتسقط مدينة الجزائر في حمأة الرذيلة و تترك معالمها نهباً لعبث الســـكارى و للصعاليك ، تماما كما حدث مع مدينة قسنطينة في الصورة التي نقلتها لنا أحـــلام مستغانمي، فيُلحِق بها "الأعرج واسيني" مدينة الجزائر فيقول:" يأتي بعض السكارى و المهملين يبولون في الأماكن العامة، يتقيأون، ثم ينكفئون داخل أنفسهم، و داخل الكراتين التي يجرجرونها وراءهم بحثاً عن نوم مفقود في هذه المدينة"[1].

---

[1] ــ الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**. ص 55.
[2] ــ أحلام مستغانمي: **فوضى الحواس** ص:166.
[3] ــ الأعرج واسيني: **سيدة المقام**. ص 06.
[4] ــ نفسه ص 33.
[1] ــ الأعرج واسيني: **سيدة المقام**، ص 51.

لقد دب الخراب و ها هو يزحف على معالم مدينــــة الجزائـــر: "الســـاحة الصغيرة التي كان السياح يتقاسمون فيها بعض أشـــواقهم، و قصــــص ســـرفانتس، أصبحت خالية من كل روح، لم يبق بها شئ واقف. إلا المســـلة المتآكلـــة الـــتي اخترقتها الكمتابات التي خطها الفيسFIS (الجبهة الإسلامية للإنقاذ)؛ علامة رمزية على عبور القتلة للمكان، بجانب المسلة متكأ تمثال سرفانتس الذي سُرق و بيع"[2].

و كذلك كان مصير أضرحة الأولياء الصالحين:"مقام سيدي عبد الرحمن قد أُحرِقَ منذ سنة على الأقل من طرف هوايش (حيوانات خرافية) من نوع جديـــد، بدون روح و لا ذاكرة"[3].

كانت هذه بعض مشاهد فضاء المكان حينما يحمل طابعاً ديكوريـــاً ضـــيقاً يختص بمدينة محددة، و يقصد فيها معالم بعينها، و يتحسس تضاريسها في تصـــوير عمودي يناسب النزعة الديكورية التي يتخذها المكان المعين الذي يشكل شخصيته بمعالمه المشهورة التي يحرص الروائي على وصف حالتها و مآلها المأساوي الذي يحيل على دون شك على الوضع المتردي للوطن، و هزيمة للذات الإنسانية أمام التاريخ ، حينما فقدت أصالة المكان و طمست معالمه التي لم تكن سوى معالم شخصيتها.

إننا نشهد خراباً داخلياً للشخصية استعانت على وصفه بالخراب الخـــارجي لمدينتها، الذي إذا عكس شيئاً، فإنما يعكس نفسية واصفه و مصوره المتألم في تعبيره عن خراب بيته الأليف.

إذن فالمعالم المكانية بما هي أقفاص خارجية صغرى هي لسان حال الذوات، و المكنونات النفسية كأقفاص داخلية لها. لذا فنحن لا نعدم وجود علاقة متعديـــة بين المَعْلَمْ المكاني و المدينة التي تأويه، فخرابه عنوان على خرابها، تماماً كما يمكن أن نقرأ في خراب المدينة خراب الوطن الذي يأويها. و هذه في حد ذاتها نقلة فنية من

---

[2] – الأعرج واسيني: **حارسة الظلال** ص 97.

[3] – نفسه ص 121.

الخاص إلى العام أي من الوصف العمودي المخصص إلى الوصف الأفقي المعمم، و بتعبير روائي مكاني؛ هي نقلة من فضاء ديكوري إلى فضاء بانورامي.

3 - فضاء المدينة بين البانورامية و الديكورية (الأفقية و العمودية):

إذا كان الزمن في تقسيمه قد انسرب في الفصل السابق ضمن اتجاهين أفقي(تعاقبي)و هو ما أطلقنا عليه وفق حركية الزمن تسمية الانسلال، و عمودي(تزامني) سميناه الانغراز، فإن هذه الأفقية و العمودية تترجم في لغة المكان إلى خاصيتين تحملان الصفات عينها:

أ- الفضاء البانورامي (الأفقي):

فالخاصية الأفقية نجدها توافق آلية الوصف البانورامي، و هو وصف ظاهري للمدينة من منظور شمولي عام، و فضاء يتسع أفقياً ليجعل المدينة وطناً بملمح موحد، و صورة موحدة، داخل إطار موحد. و هو منظر متجانس و منسق للمكان يهدف من وراء توحيد ملامح الصورة و تعميمها وفق منظر عام، إلى توحيد الموقف الروائي و صقله وفق هذه الصورة البانورامية الموحدة الملامح، و هي خاصية" تتعلق باتساع الحيز المكاني و انتشاره، على غرار اتساع الحيز الزماني و انتشاره، مما يؤكد حيرة مزدوجة بخصوص السيطرة (...) على الفضاءين، و انفلات القدرة الفنية على اختزالها إلى معادلة زمكانية محددة و مكثفة(...) و من علائم أو نواتج هذه البانورامية؛ الحشو المشهدي، و تبعثر أو تسكع العين(الروائية) أفقياً، و بالتالي رخاوة الفضاء (الروائي) و ارتباكه"[1].

و لنشاهد هذه الصورة البانورامية للجزائر من منظور "الطاهر وطار" حيث تبرز الملامح المأساوية للوطن ممثلا في مدينة الجزائر:"مدينة الجزائر، تبدو من بعيد، نوراً يتوهج نحو الأعلى، و لا أحد يعلم عما تنام عليه من نواقض الوضوء، و من تدابير عاصفة.

---

[1] ـنجيب العوفي: **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة**. (مرجع سابق) ص 150 (بتصرف).

من فوق تبدو ملهى كبيراً من ملاهي تايوان (...) لكنها في العمـــق و في أســـفل الملهى الكبير، هي كهف مدلهم لا آخر لطوله، و لا نهاية لعرضه"[1].

و يرسم "الأعرج واسيني" مدينة الجزائر المتجهمة الملامـــح علـــى شـــاكلته فيصورها مستخدماً نفس الآلية البانورامية التي تجسد المشهد المأساوي باكتمـــال:" من يتأمل هذه المدينة من بعيد يشعر بروعتـــها، و مـــن يقتـــرب منـــها يشـــعر بمأساتها(...) شئ ما في هذا الخلاء يتحول إلى عويل و نحيب"[2].

لتتدحرج المدينة في غيهب تراجيدي كلما غير الراوي كاميراه أو موقع نظره فيصفها من موقع ساحلي قائلا: "كان الساحل مقفراً إلا مـــن صـــوت تكســـر الأمواج(...) التفت باتجاه المدينة التي كانت تنحدر نحو الجبل سيلا من البنايـــات التي كانت تتسابق نحو حتفها جماعات. بدت لي بعيدة. بعيدة جـــداً. هـــل هـــي مدينة؟(...) كل المدن التي استشهدت على عتبات البحر، دافعت حتى الموت قبـــل أن تستسلم بيأس و رجولة للنهايات التراجيدية الحتمية"[3]

بينما ترى أحلام مستغانمي مدينتها "قسنطينة" من على قمة أحد جســـورها الشاهقة فتبدو من ذلك العلو مدينة أخرى أكثر غربة و وحشة كأن لم ترها يوماً:" أفتح باب السيارة من الجانب المطل على الجسر، أقترب مـــن ســـوره الحديـــدي، فتفاجئني قسنطينة كما لم أرها يوماً من جسر: هوة من الأودية الصخرية المخيفـــة، موغلة في العمق ، تزيدها ساعة الغروب وحشة"[4].

و تارة أخرى تلبس الكاتبة استراتيجية البانورامية في وجههـــا التـــاريخي و تنقلنا إلى حقبة شامخة من حقب قسنطينة في ثوبها التـــاريخي، بـــين رجالاتهـــا، و مؤسسيها عبر التاريخ، و تماثيلها، و أقواس نصرها، فتبدو مدينة شامخة الـــذاكرة و

---

[1] ــ الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص 84.

[2] ــ الأعرج واسيني: **سيدة المقام**، ص 262.

[3] ــ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء** ص 346.

[4] ــ أحلام مستغانمي: **فوضى الحواس** ص 106.

البنيان، موحدة الملامح عبر الأزمان:" كان اسمها يوماً سـيرتا.. قـاهرة كانـت كمدينة أنثى.. و كانوا رجالاً في غرور العسكر.

من هنا مر صيفاقس..ماسينيسا.. و يوغرطة.. و قبلهم آخرون تركوا تماثيلـهم، و أدواتهم، و صكوكهم النقدية، و أقواس نصرهم، و جسوراً رومانية..

.. و رحلوا.

لم يصمد من الجسور سوى واحد، و لم يبق من أسمائهم سوى اسم « قسنطينة » الذي منحه لها منذ ستة عشر قرناً « قسطنطين».

(...) لقد كانت سيرتا مدينة نُذرت للحب و الحـروب، تمـارس إغـراء التاريخ، و تتربص بكل فاتح سبقَ و ابتسمت له يوماً من علو صخرها"[1].

لكن هذه النظرة الأفقية السطحية لا تعمر طويلا، إذ لا يمكنها الإحاطة بتفاصيل الصورة التي لا تكتمل إلا بالتوغل في مستدقات منعرجاتها و زواياها، و هذا مـن اختصاص آلية الوصف العمودي و هي الآلية الديكورية القـادرة علـى إخـراج مكنونات المكان عبر التغلغل في أدق تفاصيله لتبرز لنا شخصيته، و هويته الحقة.

ب- : الفضاء الديكوري(العمودي):

بدورها توافق الخاصية العمودية آلية الوصف الديكوري؛ و الديكورية هـي حركة انغماسية لا تلقي بالاً إلى القفص الكبير(المدينة- الوطن) بقدر ما تتوغـل في زواياه و أركانه المعتمة كقفاص صـغرى، و تسترسـل في وصـف دقائقهـا و تضاريسها مصغية إلى جلبة المكان في مختلف تحركاته و أطواره.

و إذا كان الوصف البانورامي يعامل المشهد الموصوف كصـورة متناسـقة الملامح كما لوكانت شخصية روائية ، فإن الوصف الديكوري يعاملـها كإطـار متحيز، أو طبيعة صامتة، أو رسم فوتوغرافي مفصّل لما تلمحه العين الروائية الماسحة للمكان التي تختار معالمها الروائية الموصوفة بدقة، و تكرس من خلالها استراتيجيتها

---

[1] ـ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** ص 291.

الديكورية القصدية لاستجلاء المضامين المأساوية التي عجزت عن سبرها آلية التصوير البانورامي، أو أنها سقطت منها ليلتقطها الروائي و يعيدها في شكل ديكور إلى وجه الصورة المكانية الموصوفة، فتتآزر بهذا استراتيجيتا البانورامية و الديكورية، و تتكاملان من أجل رسم الصورة الحية للشخصية المكانية.

و من هنا تنهض معالم المكان و تضاريسه بخطاب تفصيلي متعامد مع أرضية المكان لِيُبئِّر مناظر بعينها، و يبرزها، مشكِّلاً منها نصاً إضافياً يدقق المنظر، و يحدد المقصد، و يستنطق المعالم التي سلط عليها الروائي أضواءه.

و لنتابع كاميرا "الطاهر وطار" و هي تجوس الأمكنة المحددة، و المقصودة بعناية، و منتحية التضاريس الديكورية بمعالمها، طارحة بين أيدينا شخصية المكان بكل تفاصيله:" قطع الطريق غير المعبد، و الذي لا أمل أبداً في أن يعبَّد ذات يوم(...) و قابلته يميناً أسيجة المعهد، و يساراً الحي السكني للطلبة، الساحة الصغيرة المقابلة للحي و التي تناور فيها حافلات النقل كي تستقل الطريق الذي أتت منه و الذي يحاذي سجن الحراش المشهور(...) من هنا من الحراش، و على مسافة اثني عشر كيلومتراً، حتى وسط المدينة حتى طرفها الآخر.كانوا في ساحة أول ماي التي أُطلِق عليها ساحة الدعوة آلافاً مؤلفة يرتدون قمصاناً بيضاء، و يضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الأحجام، مثلما هم متساوون في السن و القامات، و اللحى المتدلية، لا يدري المرء إن كانت اصطناعية أم طبيعية. يتشبثون بمواقعهم أمام الغزو المتتالي لقوات الشرطة التي تقذفهم بقنابل مسيلة للدموع."[1]

إنه تعبير حي عن مشهد متفاعل و متناغل الأطراف زادته الموقعة الجغرافية، و تحديد المسافات، و المعالم المكانية، و أسمائها حركية و حيوية، و زادته دينامية الأشخاص المتحركون و المصورون في هيئاتهم المورفولوجية و ملامحهم و هندامهم صدقاً و واقعية، جعلت المكان كمسرح للحدث يفوح برائحة الأزمة المستشرية، و

---

[1] ـ الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**: ص: 19- 20 .

مثاراً للإحساس المأساوي الذي يعايشه المكان كبؤرة للتأزم و فقدان الأمن في تلك المرحلة التاريخية المضطربة.

و على المنوال نفسه ينسج "الأعرج واسيني" استراتيجيته الديكورية، لكن بملامح لا تخلو من توابل مأساوية كانت ملازمة لكل وصف مشهدي لذلك القفص المخيف(المدينة) الذي يراه الروائي بعين أحد شخصياته:"عندما رفعت رأسها باتجاه بناية تركية قديمة، بدأت تتهدم، كنا قد دخلنا حي القصبة. لم تجد شيئاً يثير دهشتها سوى مدينة تنهار، و أزقة زاد ضيقها من كثرة الأوساخ التي تُصرَف عن طريق الحمير و البغال. الأسواق نُزعت عنها شعبيتها لتتحول إلى أسواق لتهريب البضائع و السلع التي تدخل البلاد بطرق محمية تكاد تكون شرعية، براً، و بحراً، و جواً."[1]

ثم ما يلبث أن يطلق كاميراه تجوب الأزقة معززة صدق المشاهد المؤسية، مكرسة كل ما يصاقبها من معاني الخراب و التداعي، و الانحلال:"لم تكن المدينة بهذه البشاعة(...) و لكن شيئاً عظيما بقي يقاوم كل هذه الخسارات و هذا الخوف. البنايات ظلت تسند بعضها بعضاً و تقاوم العواصف و الرياح.(...) أيام الجمعة. عندما نجوع ونحن نعبرها يستقبلنا الشوايون و الحرايرية و خبازو المطلوع و بياعو الزلابية و التفاوح(البهارات) المحلية و الإفريقية و الهندية.(...) في الجامع الكبير يتقاطع الناس بسرعة. يصلون ثم ينتشرون داخل تقاطيع المدينة"[2].

و يترك الروائي هذا الديكور المتداعي و الباهت، و يحول الكاميرا من الشوارع إلى المعالم الثقافية التي طالها الدنس و جرفها تيار التردي الجارف. لكن هذه المرة بشيء من التخصيص و الإشارة بالبنان:" منذ ثلاثين سنة الأخيرة كل الأملاك العقارية الجامعية تعرضت لهجوم مجنون. المسكن القديم لمدير الجامعة تم الاستيلاء عليه من طرف شخص مجهول ليتحول إلى ملكيته الخاصة، نفس المصير

---

[1] ـ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء.** ص: 272- 273.

[2] ـ نفسه: ص 178.

تعرضت له بنايات الجامعة المطلة على شارع ديدوش مــراد، المطــاعم، مقــاهي الجامعة، نادي عبد الرحمن طالب، المكتبة... كلها فقدت خاصيتها الثقافية لتصــبح بيتزيريا و وكالات سياحية(...) حي الجامعة تم نخره في صمت، و التواطؤ أحيانــاً بالإهمال و الرداءة الثقافية المستشرية"[1]

" الفلتان الواقعتان في حيدرة و اللتان تأويان ديوان المطبوعات الجامعية، و الديوان الوطني للبحث العلمي بيعتا بالدينار الرمزي لبعض المسؤولين. المدرســة الســابقة للترجمة الواقعة في شارع حماني بطوابقها الأربعة هي بدورها بيعت بالدينار الرمزي لأشخاص غير بعيدين عن القطاع(...) الأمكلاك السكنية الجامعية نهبت لتنتــهي بين يدي مجموعة فوق القوانين و البلد نفسه"[2].

هذه المشاهد المكانية المخصصة و المحددة بالاسم و العنوان المعروفين هي ما تحيي في المكان روحه الديكورية الباطنية التي لا تتــآزر فحســب مــع الخاصــية البانورامية حينما تتعامد معها في تقاطع حيوي، بل إنها تستدرك ما تخطاه المســح البانورامي و تستوقف العين الراوية و القارئة معاً لتقعد في ما يشبه استراحة المسافر أو الشاعر في المقدمات الطللية ليبكي الديار و يشكو قفر المكان و خرابه بلســان الروائي الحديث.

و كذلك فعلت "أحلام مستغانمي" حينما استوقفت الجميع في زوايا محددة، و أماكن بعينها أرادت أن تنطقها على شاكلة الأعرج واسيني باكية على المعالم التي بيعت بدورها بالدينار الرمزي، آية أخرى على عمق الأزمة و استشرائها في كــل أوصال هذا الوطن، تقول :"بعد الاستقلال حجزت الدولة الأملاك الشاغرة الــتي تركها المعمرون الفرنسيون لتكون مقراً صيفياً لكبار الضباط و المســؤولين الــذين أصبح لهم وجود شرعي و دائم على شواطئ موريتي، و سيدي فــرج، و نــادي الصنوبر.

---

[1] – الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء** ص 125.
[2] – نفسه ص 229.

و من الأرجح أن تكون هذه الفيلا هي إحدى هذه الأملاك التي يتنـــاوب عليها الضباط كل صيف، قبل أن يأتي من يحجزها نهائياً، مستنداً إلى نجومه الكثيرة، أو الأكتاف العريضة، و يشتريها حسب قـــانون جديـــد بـــدينار رمـــزي مـــثير للعجب"[1].

و عندما تدخل أحد هذه السجون الصغيرة تطلق العنان للكـــاميرا تجـــوس المكان زاوية زاوية، حتى لكأن هذا البيت في انغلاقه على نفسه كسجن خـــارجي، يتطابق مع ذات البطلة كسجن داخلي فتقول:" هذا البيت يشبهني، نوافذه لا تطل على أحد، أثاثه ليس مختاراً بنية أن يبهر أحداً، و ليس له من ســـر يخفيـــه علـــى أحد"[2].

و حينما تدخل أحد البيوت الشعبية في إحدى العمارات تصـــبح الكـــاميرا كعين رائية، أكثر نشاطاً و حيوية و سرعة في التقـــاط الجزئيـــات، و التفاصـــيل الكاشفة لهوية المكان و روحه:"ها هي ذي البناية أخيراً(...) درجهـــا المتســـخ لا يعنيني، مصعدها المعطل لا يثنيني، و الطوابق الأربعة التي سأصعدها تزيد من حماسي (...) أمام باب ينتظرني خلفه المجهول، أستعيد أنفاسي و أحاول أن أتفقد هيأتي. و لكن قبل أن أدق الباب، أراه ينفتح أمامي(...) فأدخل..و ينغلق خلفي"[3].

و داخل هذا البيت المنغلق الفضاء يصبح للمكان هوية بما يمتلكه من أثاث و ملامح تصبغ عليه شعرية جوهرية في بناء النص الروائي، انطلاقاً من ذلك التوصيف الديكوري الداخلي الدقيق :" أتأمل أنا تلك الغرفة التي يغطيها أثاث بسيط منتقـــى بذوق عزوبي. لا يتعدى أريكة كبيرة من المخمل تشغل وظيفة الصالون، و طاولـــة و مكتبة تمتد على طول الجدار المقابل. و لا تترك فيها الكتب المصطفة بنظام سوى

---

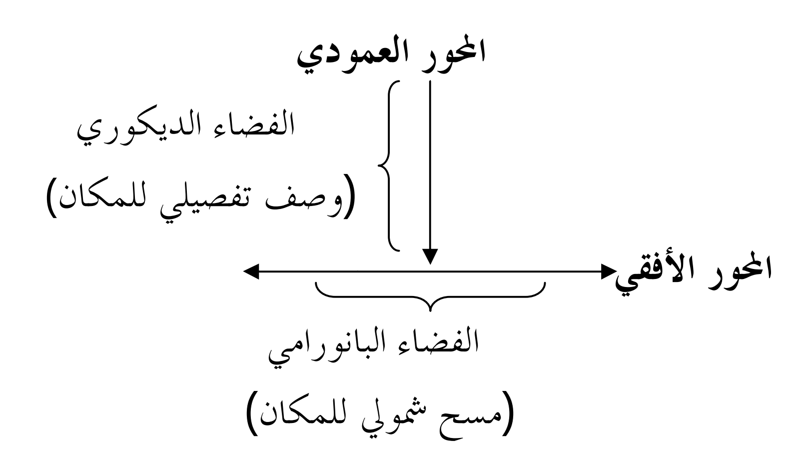
[1] أحلام مستغانمي: **فوضى الحواس** ص 147.

[2] – نفسه ص 140.

[3] – نفسه ص 167.

مكان لجهاز التلفزيون. و لجهاز الموسيقى تنبعث منه معزوفة خافته علـــى البيـــانو لريشار كليدرمان."[1]

هكذا هو البناء المتآزر بين النمطين من الوصف البانورامي و الـــديكوري، بحيث يستدرك الثاني ما سقط من الأول من تفاصيل، و إن شئنا فلنقل إنه يتعامـــد معه مشكلين معلما متعامداً و متجانساً بلغة أهل الرياضيات، و لو ارتضينا لهـــذين النمطين من الوصف شكلا تمثيلياً لكان على هذه الصورة:



رابعاً- بنية الخطاب المأساوي للمكان في رواية التسعينيات الجزائرية

1- تصدع الفضاء المكان (خارجياً- داخلياً):

يبدو المكان في رواية التسعينيات كما سبق و أن أشرنا فضاءً يحايثه الزلـــزال منذ أمد بعيد في الذاكرة الروائية[1]، حتى إن "الطاهر وطار" كثيراً ما كان ينـــذرنا

---

[1] – أحلام مستغانمي: **فوضى الحواس** ص 173-174.

[1] – المقصود هنا التنبؤ بالزلزال في رواية الطاهر وطار :"**الزلزال**"- 1973".

في روايته الزلزال بأقوال بطله بو الارواح "الزلزال إحساس قد يتقدم، أو يتـأخر أو يكون في حينه، بالباي أحس به، نينو أحس به، سعدان يحس به، و أنا؟
أنا أنتظره"[2] .

و لا يطول انتظاره حتى يقول في موضع آخر:"زلزال هذه المرة كبير. كـبير جداً سيشمل الداخل و الخارج"[3]؛ أي الفضاء المكاني الذي يسكنه الجزائـري، و الذي سينتفض و يتصدع، و الفضاء النفسي الداخلي الذي سيهتز و يتزعزع، إنها حالة النكبة الشاملة التي ستطال البلاد و العباد.

و هو الشئ الذي تحقق تاريخياً في مرحلة التسعينيات و رسمت تفاصيله رواياتها، من خلال مشهدة المكان في تلك الصور المتداعية لأرضية زلزالية منتفضة مثلت الخلفية المهتزة للنفسية سكانها باهتزاز الهاجس الوطني بداخلهم. و يجد هـذا الهاجس ما يصدقه لدى "أحلام مستغانمي" في مرحلة التسعينيات كما لو أنها تـرد بالإيجاب على "الطاهر وطار"، مؤكدة نبوءته القديمة بقولها في رواية ذاكرة الجسد: "لم ينته زمن الزلازل، و ما زال في عمق هذا الوطن حجارة لم تقـذفها الـبراكين بعد"[4].

و عند وقوع الزلزال تصف لنا أحلام مستغانمي المشهد المريع، بقولها علـى لسان بطلها في رواية "عابر سرير": " كان الناس يهربون أشـياءهم مـن بيـوتهم البائسة المعلقة على المرتفعات، صارخين بمـن لا يـدري أن الأرض تتزلـق و أن الجسور جميعها ستنهار، و الجميع مـذعورون لا يـدرون أي جسـر يسـلكون للهروب"[1].

و تتكشف هذه الحالة في كل الأوصاف المكانية التي شـهدناها متصـدعة خارجياً، و المنعكسة داخلياً في خطابات الشخوص الروائية التي لا تتحدث عنـد

---

[2] ــ الطاهر وطار: **الزلزال**، ص 92.
[3] ــ الطاهر وطار: **الزلزال**، ص 20.
[4] ــ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 281.
[1] ــ أحلام مستغانمي : **عابر سرير**، ص253.

حضور هاجس الزلزال إلا بحديث المنكوبين الذين عصــف الزلــزال بمــأواهم و موطنهم و تركهم للعراء . و يستمر هذا الهاجس بنفس الوتيرة المهتزة عند الأعرج واسيني، الذي يغوص أكثر في تفاصيل التصدع الداخلي للمكان لكــن في فضــائه الداخلي الحالك، كانعكاس سلبي للفضاء الخارجي المتهالك.

فبعد أن عنون فصلاً من فصــول روايتــه "حارســة الظــلال" بعنــوان زلزالي:"خراب الأمكنة"[2] يصف الأعرج واسيني الخراب الذي انتقل من المدينة إلى نفوس أصحابها قائلاً:" كل شئ انقرض. كان في هذه الأرض حكاؤون ، أطبــاء، شعبيون، خياطون، سراجون، مساكون،سباكون، و غيرهــم... كلــهم انــدثروا الواحد بعد الآخر، مثل وريقات النوار اليابسة، مثل أعواد الحطب، وســط هــذا الخراب الكلي الذي حول مدينة مذهلة إلى دغل مخيف"[3].

و هي الحالة الكارثية التي خلفها الزلزال المدمر الذي انتفضت له الأمكنة، و تهاوت فيها المباني على رؤوس أهلها، الذين ينطق روائي هذه المرحلة الدموية على لسانهم، كشاهد عيان على النكبة.

إنه مكان ينفتح في الرواية حقلاً دلالياً للتصدع و الاهتزاز، لا مكان فيــه للاستقرار و الطمأنينة و اللأمان. لا يصدر إلا رائحة الموت، و رؤيــة الــدمار، و صوت الانهيار المدوي، و الإحساس بنكبة الزلزال. و هي الأحاسيس التي انتابــت الروائي و هو يجول بعينه الروائية وسط خراب و دمار كل تلك المعالم الــتي كنــا نعرف بهاءها و زينتها، في الماضي القريب، قبل أن تزلزل زلزالها.

2- تصدع الألفة بين الإنسان و المكان.

تحيل تقلبات الفضاء المكاني في بنائه المضطرب و اللاامتجانس علــى واقــع متوتر مفروض على الروائي، يجبره باستمرار على تغيير فضاءاته المكانيــة، أو أنــه

---

[2] ـ الأعرج واسيني: **حارسة الظلال**، الفصل الثاني"خراب الأمكنة"، ص 60.

[3] ـ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء**، ص 178.

يزحزحه كل مرة من الفضاء الذي يحل فيه، و يتعاطف معه، بما هو مظنة الأمـــان، فيحدث بينهما تلك الهزة المروعة مسقطاً كل تحالف قائم بين المكـــان و ســكانه. فنشهد شتاقم و اضطرابهم، و بخاصة الشخصيات الرئيسية منها، إذ نجدها تحــل في مكان ثم لا تلبث أن تهجره إلى غيره في سيرورة من ربط صلة الرحم و قطعها بين الحليفين المتشاكسين (الشخصية و المكان).

كأنما أضحى المكان أرضية زلزالية مضطربة تصــدر لســكنتها الفــزع و اللاأمان فتلفظهم بعيداً، و تنفيهم أشتاتاً . لكن كيف يتسنى فطام الإنســان مــن مكان استأنس فيه نعمة الوطن زرع فيه عاطفة البنوّة، و ألفة الــديار، و عشــرة الأهل.

من هنا يبدأ عامل التوتر في التشكل في ثنائيات جدليــة لا متناهيــة، تجــد تعبيرها الصريح في الخطابات الداخلية للشخصيات، سواء في صورة تيار الوعي أو الحوار الداخلي (المونولوغ)[1]، و ينشأ عامل التوتر هذا بــين الإنســان و وطنــه انطلاقاً من رفض وضعية الغربة الجسمانية أو الاغتراب الروحي الناتجين عن تجهــم المكان/ الوطن تجاه أبنائه، فتنشأ عن هذا الإحساس جملة من ردود الأفعــال الــتي تترجم ذلك التنافر الأزموي و النشاز الذي حل بين الإنسان و فضاء المكان. و هي ردود أفعال مأساوية بامتياز سواء في انقسامها الضدي، أو في تناقضها الصريح بين الروحي و المادي، الذاتي و الموضوعي، الداخلي و الخارجي...الخ.

يصبح المكان بما هو بؤرة للتوتر فضاءً نشازاً ، و مسرحاً للتناقضات لا أمان فيه و لا أُلفة، و هذا ما يبرر ذلك الكم من الخطابات النابية و العدوانية التي يطلقها أبطال روايات التسعينيات تجاه وطنهم الأصل، و أرضهم التي ترعرعــوا فيهــا، أو بالأحرى تلك الأم الرؤوم التي أنجبتهم يوماً و تنكرت لهــم في هــذه المرحلــة و أسفرت لهم عن وجه متجهم لم يعرفوه يوماً. فنفروا منها زمراً و فرادى واصــفين

---

[1] ـ و قد بينا الفرق بين التيار الوعي و المونولوغ في الفصل الأول ص 55.

إياها بأبشع الصفات و أسوأ النعوت خارجياً. و مشيدين بدواخلهم أوطاناً بديلة وجمهوريات سعيدة يأوون إليها كلما لاقوا من وطنهم تجهماً، و جفوة، و صدوداً.

و لنبدأ كالعادة بـ"الطاهر وطار" الذي لا يعلن طلاقه مع الوطن فحسب بل بلغ به الأمر أن نفى حتى فكرة وجوده في إنكار معلن، و راح يبحث له عن وطن بديل لا وجود له، فيقول في رواية الشمعة و الدهاليز: "الماضي يغادر، و المستقبل يسكن الحاضر (...) على أني لن أموت من أجل هذا الوطن، لأن هذا الوطن لا وجود له، فإني لم أعثر عليه، و سألت التاريخ و سألت الأحياء و الأموات و زرت المقابر فلم يحدثني عنه أحد"[1].

و يحذوه الأعرج واسيني قاطعاً صلة الرحم مع مدينته التي بيعت أو باعت نفسها للقتلة، و ساقتها رياح الفتنة بعيداً عن أبنائها البررة، و هو الشعور الذي يترجمه لنا قوله: " أشعر أحياناً أن هذه المدينة متواطئة ضدنا مع القتلة، و تساهم كل مساء في التخطيط خلسة للجريمة. مدينة لا نصير في عينيها كباراً إلا عندما نغادرها نهائياً، فتصبح لنا كل الحقوق التي لم نحصل عليها و نحن أحياء"[2].

و على السمت نفسه تلوِّح "أحلام مستغانمي" بفراق محتوم بين بطلها خالد بن طوبال و المدينة الزائلة الخربة، لكنها و في منحى مغاير للروائيين السابقين تمنح أحلام فضاءً بديلا لأبطالها الذين يهدمون خارجهم مدينة آثمة و ملعونة يسكنونها، و في المقابل يشيدون بداخلهم مدناً بديلة تسكنهم فيرسمونها بملامح مناقضة تماماً لتلك التي لاقتهم بها قسنطينة التي يسكنونها في هذه المرحلة، و هذا ما تكشف عنه المقولة الشهيرة لبطلها خالد بن طوبال حينما خاطب عشيقته المستحيلة حياة بقوله:" لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحدة بعد الآخر ...أنا لا أسكن هذه المدينة ...إنها هي التي تسكنني"[1]. لنجد تبرير هذه العلاقة التناقضية التي

---

[1] ـ الطاهر و طار: **الشمعة و الدهاليز** ص 184.
[2] ـ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء** ص 346.
[1] ـ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** ص 467.

يعشق فيها إنسان ما مدينته من حيث نبذته و شردته، في روايتها الثانيــة "فوضــى الحواس" التي يصف فيها البطل حاله و حال مدينته على الصورة نفسها فيقول:" أنا حالياً شقة شاغــرة غادرت قسنطينة عن حب ..و غادرتني هي عن خيبة"[2].

إنها خديعة بوزن جريمة، حينما يصاب المرء فيمن يحب، فتتخذ المدينة شــيئاً فشيئاً ملامح القتلة الذين يسيرونها، فيخاطبنا البطل بقوله:" هذه مدينة لا تكتفــي بقتلك يومــا بعد آخر ، بل تقتل أيضــا أحلامك"[3].

و عندما تتسع المدينة بانورامياً لتصبح وطناً، يلبس الوطن لباس الجلاد لأبنائه و يعبث بأحلامهم، فيثير فيهم إحساساً نشازاً لا قبل لهم بتحمله حــتى لا نعــود نستغرب أبشع الصفات و أقبح الملامح و أنكر النظرات التي يصورونه و يرمقونــه بها:" هذا هو الوطن هذا هو عرسك الذي دعوتني إليه إنه "سيرك عمار"ســيرك لا مكان فيه للمهرجين"[4].

"الوطن ؟ كيف أسميناه وطنا.. هذا الذي في كل قبر له جريمــة.. وفي كل خــبر لنا فيه فجيعة؟

وطن ؟ أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله.. وإذا بنا نموت على يده.

وطن؟ أي وطن هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكين، وذبحنا كالنعاج بين أقدامه؟!"[5].

و يستمر هذا الوضع إلى أن ترسو المعركة على خسائر جسيمة مــن أرواح أبناء الوطن البررة، إذ يصورون في مشهد أخير اعترافهم بعمق الأزمــة و عمــق المأساة في حوار يثبت ذلك التخريج المأساوي الذي قرأنا بــه الخطــاب الروائــي للمرحلة. خطاب يمكن أن يصل أحياناً إلى حد تجاوز حدود لياقة اللغة و فصــاحة الكلام، لأن المقام قد انفتح على كل الخطابات المحتملة في تلك الأوضاع العصيبة،

---

[2] – **فوضى الحواس** ص 140 .

[3] – نفسه: ص 136

[4] – **ذاكرة الجسد** ص 428.

[5] – **فوضى الحواس** ص 368.

فابتذلت الألفاظ بابتذال المعاني، في كثير من أنحاء النص و زواياه على غرار هـــذا النص الحواري بين الأخوين الجريحين في "رواية ذاكـــرة الجســـد":"يـــاخي واش بيكم..البلاد متخذة ، وأنتما، واحد لاتي يصلي..وواحد لاتي يســـكر.. كيفـــاش نعمل معاكم ؟(...) رفعت عني نحوه وقلت له بشئ من السخرية المرة هذه هـــي الجزائر يا حسان..البعض يصلي..والـــبعض يســـكر والآخـــرون أثنـــاء ذلـــك <<ياخـــذو في البلاد >>" [1].

و لعل العبارة الأخيرة على ابتذالها تفسر درجة التوتر الذي بلغـــه الخطـــاب حينما تتبع عمق الأزمة التي غاصت و تشعبت به إلى مطبات لم يكن ليتدنى إليهـــا في أوضاع غير هذه، لذلك نشهد على تشاكل الخطاب الروائي و الواقع الميداني إن رفعة و سمواً و إن سخفاً و ابتذالا. و قديماً قال الجاحظ في هذا المقام :" و كـــلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات(...) و إني لأزعم أن ســـخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني"[2].

و هو الأمر الذي جعل الإحساس اللغوي بالمرحلة مرتبكـــاً و متذبـــذباً في ألفاظه بصورة لا تقل عنها في الواقع الميداني الذي يعايشه الأفـــراد، لـــيس الأمـــر بالانعكاس الواقعي للخطاب بقدر ما هو موالاة الإحساس المأساوي و صدقه تجـــاه الواقع التاريخي للمرحلة. و هذا ما انعكس على المنهج التحليلي الذي فرض نفســـه في هذا البحث في صورة منهج بنيوي ذي ملمح تكويني، ينحـــو إلى إيديولوجيـــة الخطاب و سياقاته الخارجية التي أتاحت وجوده في هذا الشكل المعين. و هو مـــا ألغى آلياً جدوى أي منهج بنيوي شكلاني (نصي/ لغوي)، اللـــهم إلا إذا غيرنـــا وجهة البحث في الخطاب المأساوي دون تمرجع بالمرحلة التاريخية الـــتي بســـطت نفوذها بوضوح على كل النصوص الإبداعية الجزائرية على اختلاف فنونها.

---

[1] ـ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** ص 410.

[2] ـ الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر: **البيان و التبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي بمصر و المثنى ببغداد، الطبعة الثانية 1960، ج 1 ص 145.

خلاصات الباب الأول

- الفصل الأول: البنيةالسردية للخطاب المأساوي- الفضاء الزمني

انطلاقاً من مضامين البنى السردية للخطاب المأساوي في رواية التســعينيات الجزائرية، نقف هنا على أهم الخلاصات التي استجمعنا فيها أهم النقاط التي توصلنا إليها، متمثلة في الملامح الشكلية للخطاب المأساوي من خلال الفضاءين الــزمني و المكاني، فاستقصينا مضامين البنيات السردية و خطابها. و ها نحــن نصــل بتلــك

المضامين، أو بالأحرى بخلاصات تلك المضامين إلى تصور جامع تتحدد فيه الملامح الشكلية للخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية، من خلال ما باح بـــه المضمون النصي، فنكون بذلك قد أوفينا بالمنهج البنيوي التكويني الذي يتميز عـــن الشكلاني، بل يعكس مساره، بانطلاقه من المضمون نحو تحديد الشكل؛ إن رؤيـــة، و إن خطاباً.

و هو ما قادنا في ختام كل باب إلى تحديد شكل الخطاب المأساوي الجديـــد لمدونتنا الروائية عبر أهم النقاط المرجعية التي استخلصناها من المضـــامين الســـردية المدروسة، التي نوجزها فيما يلي:

*- لم يكن بالإمكان الحديث عن روايات التسعينيات من دون استعراض روايات "الطاهر وطار" أولاً، باعتباره أحد رواد الرواية الجزائرية منذ ســبعينيات القـــرن الماضي، و دون ذكر بواكير أعماله التي تعود إلى مرحلة السبعينيات و بالتحديـــد سنة 1973 و المقصود: روايته التاريخية " **الزلزال**" التي يصفها هو نفســـه بأنهـــا " مصدر المد المأساوي الساري في كل أعماله الروائية اللاحقة التي لم تكـــن ســـوى هزات ارتدادية للزلزال"[1].

فكانت برؤيتها الاستشرافية النافذة، معيناً لنا في استخراج الكثير من الآراء، و النتائج، و الرؤى الاستبطانية، و المشكلات الايديولوجية، المبثوثة بعده و خاصة في رواياته التي كتبها في مرحلة التسعينيات(الشمعة و الدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه ال زكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)، حيث نجده يواصـــل نفـــس الخطاب بعد حوالي ثلاثين سنة كمـــا لـــو أنـــه يريـــد اســـتكمال خطابـــه في رواية"الزلزال1973" فيخاطبنا بعدها بما ينيف عن الثلاثين سنة في روايتـــه"الـــولي الطاهر يعود على مقامه الزكي1994" متحدثا عن حاضره المؤلم بقوله:" فـــالزمن

---

[1] ـ الطاهر وطار في حديث مسجل مع الباحث بمقر الجاحظية- الجزائر العاصمة.5 جويلية 2006 - راجع هذا الرأي في الفصل اللأول من الباب الأول ص 65.

الذي نحن فيه لم يبق أحد على ما كان عليه، العزيز ذل، و الذليل عز، و الغريب صار صاحب الدار"[2].

و المتتبع لأسلوب الطاهر وطار يدرك دون كثير عناء بأنه خطاب عبد المجيد بو الارواح[3]، وقد حضر إلى مرحلة التسعينيات. كي يقف على المصير الذي تنبأ به لهذه البلاد قبل ثلاثين سنة.

بل إن هذه الرؤية الاستشرافية قد أعانتنا كثيراً في تعميق فهم عديد المشكلات و العقد التاريخية و الايديولوجية التي رهنت منذ ذلك الزمن المجتمع الجزائري القائم فنياً في روايات "الأعرج واسيني" و "أحلام مستغانمي" أيضاً.

*- الملاحظة الرئيسة في خطاب الأزمنة في كل الروايات بداية من "الزلزال"؛ هي أن الخطاب يبدأ بـ: **استرجاع سار**، فـ: **استحضار لزمن جميل** في كل روايات مدونتنا التي تنتهي بإجماع روائييها بالحديث المتشائم عن خيانة ذلك العهد الأصيل و دنس ما تركه من مقدسات، فيصور لنا ***أفقاً مستقبلياً مظلماً*** .

*- بين هذه الفضاءات الزمنية الثلاثة يتجلى الخطاب المأساوي ثلاثي الأبعاد متبعاً المسار البنيوي للهيكلة الزمنية الثلاثية التي يتوزع عليها ، إذ نجده كالآتي:

أولا - استرجاع سارٌّ لزمن ملاذ يستجار به.

ثانياً - توقف باك على أطلال الماضي الجميل تحت وطأة تجهم الحاضر المقيت.

ثالثاً - رؤية سوداوية للمستقبل الذي يبدو مظلماً .

*- يبدأ الخطاب المأساوي في ملمحه الزمني بخطاب إداني ناتج بطبيعته عن ذلك الفضاء الخطيئوي المستشرِي في كامل الجسد الزمني للمدونة الروائية. و هو ما استدعى نهوض خطاب مناوئ له، يدينه و يلعنه، و يجتثه كما يجتث الورم الخبيث.

---

(2) ـ الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**. ص 64.

(3) ـ بطل رواية الزلزال.

*- يمكن أن نستوحي من هذا الفضاء الخطيئوي و خطابه الإداني خطاباً مأساوياً جديداً، و هو بمثابة حقل دلالي يختص بأزمة زمنية حادة، توازيها رؤية سردية تجسد موقفاً مأساوياً من الفضاء الخطيئوي المبثوث في النص الروائي، يمكن أن نسميه الموقف الاستلهامي .

يتعلق الأمر بحقل دلالي أنتج لنا خطاباً يستلهم مأساويته من التاريخ و التراث الحوادثي القومي بكل ملامحه الصراعية و مواقعه الشهيرة كأن يستجير البطل بزمن ثورة التحرير كزمن تاريخي مجيد، أو بزمن أسطوري تنمحي فيه ملامح الرداءة التي يعايشها و يهرب منها كلما وجد نفسه منغمساً في إحدى مطباقها، و هو منزع استدعائي يجسد في الشخصية المنوطة به دور المشاهدة الرسولية، كأنما هي شخصية رسول حل بذلك الزمن الآثم .

*- تأسيساً على ما سبق؛ يبدو من الطبيعي أن يتخلق من صلب هذه الحالة المرضية خطاب مأساوي اجتثاثي، قوامه مصادرة الأزمنة الآثمة، و الخلاص منها، حتى و إن لم يكن هناك من بديل حضاري جاهز. لذلك يشرع روائيو التسعينيات في هدم معالم الأزمنة كلٌّ بمعوله كما لو كانت هذه الأزمنة تحمل لعنة ما، ذلك أن كل ما بدا لنا أثيراً من أزمنة الماضي يسفر في زمن لاحق عن زيف هذا الظن فينكشف الحلم الأثير القديم على كابوس مرعب جديد، فيتنصل الروائي من هذا الزمن الماضي الذي كان مدعاة للافتخار فصار بؤساً تاريخيا ، و عاراً حضارياً وجب اجتثاثه، و آن أوان مصادرته. فكان أن ارتسمت على هذا النحو الملامح المأساوية للخطاب الزمني في رواية التسعينيات الجزائرية.

*- ينتهي بنا الخطاب الزمني إلى مقاربة تخطيطية ترسم مسارين متقاطعين للزمن؛ أحدهما أفقي موسوم بـ "التزامنية"، و الثاني عمودي موسوم بـ"التعاقبية" حيث يظهر الزمن التاريخي هنا كياناً موازياً في سطوته على الروائي كإنسان معاصر لسطوة القدر على الإنسان القديم، حيث تبدو هزيمة الإنسان إزاءهما متماثلة، و

المصير الذي يؤول إليه هناك مشترك، و هو الملمح الذي بني عليه خطابنا الروائـــي كخطاب مأساوي بامتياز.

لذلك نشهد مسار الزمن في انتقاله من الحركة التزامنيـــة كمحـــور أفقـــي سطحي و محسوس، إلى الحركة التعاقبية كمحور **انغرازي** للزمن، و هـــو انغـــراز مأساوي يخترق الخطاب الزمني من السطح إلى العمق.

و هكذا تستمر الحركة الجدلية للزمن في تواترها التراجيدي الجارح عـــود على بدء معينة في استلالها و انغرازها عنصر الزمن مخرازاً حاداً يهوي على جـــرح هذا الشعب و ذاكرته، و يرتد ليعيد الكرة في فترة زمنية لاحقة قد تطـــول و قـــد تقصر، و هي حركة جدلية تعلن الزمن في هذا الخطاب كائناً مأساوياً بامتياز.

- الفصل الثاني: البنية الوصفية للخطاب المأساوي - الفضاء المكاني

*- إذا كان الزمن إحساس قد يطول و قد يقصر- بحسب نفسية و مـــزاج كـــل شخص- تماماً كما الإحساس بالزلزال الذي "قد يتقدم أو يتأخر أو يأتي في حينـــه" حسب عبارة "الطاهر وطار"[1]، فقد كان المكان كفضاء للأحداث هو الأرضـــية التي تنتفض بمن فيها، و تخرج المكنون، حينما تزلزل زلزالها، فتُخرج بالإضـــافة إلى مكنوناتها المادية من جثث و أثقال و خبايا، خطاباً مأساوياً كشف عنـــه زلـــزال مرحلة التسعينيات، الذي يقدم فيه روائيو المرحلة، مختلف صور الخراب و الـــدمار الذي طال مدنهم الآثمة التي تحولت في لحظة تأزم إلى مدينة أسطورية آثمة تطابقـــت لدينا في هذه الدراسة مع مدينة "سدوم" التي يحدث النص الديني عما حل بها مـــن خراب و لعنة بعد طغيان أهلها.

*- و إثر ذلك لاح لنا الخطاب المأساوي في مرحلة التسعينيات، في وجهه المكـــاني وليداً شرعياً للمدينة باعتبارها فضاءً مغلقاً و محجوزاً أو كما وصـــفناها في هـــذه الدراسة بكونها قفصاً كبيراً يحتوي أقفاص صغرى، لذلك فعند انتحائنا لتفاصـــيل

---

[1] - الطاهر وطار: **الزلزال** ص92.

هذا الفضاء القفص، وجدناه عبارة عن قفصين، يقع أحـــدهما(الخفـــي) بـــداخل الآخر(الظاهر)

*- لما كان الخطاب الزمني عند تقسيمه قد انساب وفق اتجاهين أفقي(تزامني) و هو ما أطلقنا عليه وفق حركية الزمن تسمية الانسلال، و عمـــودي(تعـــاقبي) سمينـــاه الانغراز، فإن هذه الأفقية و العمودية تترجم في لغة المكان إلى خاصـــيتين تحمـــلان الصفات عينها، و هي البانورامية(النظرة الأفقية)، و الديكورية(النظرة العمودية).

فالخاصية الأفقية- حركة سطحية توافق آلية المسح البانورامي، و هو وصف ظاهري للمدينة من منظور شمولي عام، و فضاء يتسع أفقياً ليجعل المدينـــة وطنـــاً بملمح موحد، و صورة كلية موحدة الأفق و الإطار.

و هو منظر متجانس و منسق للمكان يهدف مـــن وراء توحيـــد ملامـــح الصورة و تعميمها وفق منظر عام، إلى توحيد الموقف الروائي و صقله وفق هـــذه الصورة البانورامية الموحدة الملامح.

في حين توافق الحركة العمودية آلية الوصف الديكوري. و الديكورية هـــي حركة انغماسية لا تلقي بالاً إلى القفص الكبير(المدينة- الوطن) بقدر ما تتوغـــل في زواياه و موجوداته، أي الأقفاص الصغرى، و تسترســـل في وصـــف دقائقهـــا و تضاريسها مصغية إلى جلبة المكان في مختلف تحركاته و أطواره.

*- ينبعث المكان في هذه الدراسة في صورة بؤرة للتوتر و فضاء موبوء، تتمسرح فيه كل التناقضات التي لا تبشر بالاستقرار ولا الأمان المبحوث عنهما. و هذا مـــا يبرر ذلك الكم من الخطابات النابية و العدوانية التي ينطق بهـــا أبطـــال روايـــات التسعينيات تجاه وطنهم الأصل، و مدينتهم الأليفة التي أنجبتهم يوماً و تنكرت لهـــم في هذه المرحلة. و أسفرت لهم عن وجه لم يعهدوه. ففروا من وجههـــا فزعـــاً، و راحوا يصفونها متحسرين بأبشع الصفات و أسوأ النعوت خارجياً. في حين راحوا

يشيدون في دواخلهم أوطاناً بديلة فيما يشبه أحلام اليقظة التي لا تفتـــأ تصـــطدم بواقع مؤلم يخبر الحالم بعكس ما رآه في حلمه السعيد.

*- أفرز لنا هذا الوضع فضاءً وليداً عن أزمة المكان سميناه في هذه الدراسة **"الفضاء الإسرائي"**؛ و هو حقل دلالي يختص بإدانة الصور المكانية التي يصفها الخطاب . و يتمثل هذا الفضاء الإسرائي في تلك النقلة العجائبية للبطل الحامل لهذا النوع مـــن الخطاب الذي يمارس دلالة الانتقال بين عوالم غرائبية، تبتعد بطبيعتها عما يعايشـــه ذلك البطل في واقعه.

و كلما حدثت رحلة الإسراء المكاني التأمت الملامح الرؤيوية للوضع و تجلى ذلك الخطاب الرسولي برموزه ذات الدلالة الموحية، رافضـــاً لواقـــع اجتمـــاعي و أخلاقي و ديني منهار، يتصادى منه ذلك الخطاب الرسولي المندد بالمكان الذي تعبر عنه المدينة الآثمة التي تبدو في الروايات في صورة **"مدينة سدوم"** المدينة الآثمة الـــتي أرسل إليها الله نبيه لوط عليه السلام قبل أن تحل عليها اللعنة.

و هو قوام الرؤية التي تؤطر الفضاء الخطيئوي الذي يتصادى مـــن أركانـــه الخطاب المأساوي للمكان في رواية التسعينيات الجزائرية.

فالصورة المأساوية لخطابي الزمن و المكان قد انتهت في الحالين إلى طـــلاق، إثر شقاقٍ وقع بينهما و بين الإنسان(الشخصية) الفاعل في تاريخـــه، و جغرافيتـــه اللذين يتأطر بهما، و هي خلاصة الباب الأول من هذه الدراسة. الـــتي تســـتمر في تتبع ملامح خطابها المأساوي في الباب الثاني عبر بنيتي الأحداث و الشخصيات.

الباب الثاني
بنية الخطاب المأساوي
في فضائي الأحداث و الشخصيات

مدخـــــل:

تلوح الرواية بما هي جنس أدبي مأساوي[1] إشكالي بطبيعته، كياناً لا يمكنه أن ينبت أو يُسْتَنْبَتَ إلا في أرضية إشكالية يمتاح منها روحـــه المأســـاوي، فيعيـــد

---

[1] – يؤكد جورج لوكاتش بأن الرواية من الأجناس الملحمية و المأساوية التي تفترق من حيث البناء الحدثي الذي يسعى إلى تصوير كلية الحياة و الواقع الموضوعي التي لا يمكن أن تكون إلا مأساوية، عن نظيرتها الأجناس

إخراج ما استوعبه في ولادة إبداعية ثانية. إذ ليست تزدهر الرواية و يبرع جمالها إلا حينما يتكدر واقع الإنسان، و تتأزم أحواله، و تتعمق مأساته، حيث "لا يمكن أن تعيش إشكالها الخاص إلا حيث يكون ثمة إشكال ما"[2].

إشكال لا بد أن يستوعب أمهات الأحداث التي سيطرت على الوضع و الظرف التاريخيين، تماماً كما بسطت نفوذها على أقلام روائيي المرحلة بعد أن توطنت في وجدانهم و تسلطت على أذهانهم، فشُغلوا بها عن غيرها.

فما برحت مخيلتهم حتى صنعوا من هاجسها حبكة روائية تحكي أزمة وجودهم المأساوي،و تتغلغل في محنتهم الوطنية و التاريخية،حلاً يعيد في تعبيره الفني و الجمالي التوازن لنفوسهم و أوضاعهم الوجودية الشتيتة بين عالم فعلي محتدم خارجياً،و عالم تخيلي موازٍ أو محايث له في ذواتهم ترجمته الروايات المأساوية للمرحلة.

و مع أننا نقر بأن ذلك التنوع المنفتح و المتسع للموضوعات و المضامين التي وقعت على قضية جوهرية جذبتها إلى مدارها، و جعلتها تدور في فلكها، فقد كانت المأساة الوطنية هي العملة المشتركة بين رويات المرحلة، فيما شكل تعدد المضامين و المواضيع أوجها مختلفة لإشكاليتها.

لقد كان الهاجس المأساوي الخارجي إذن هو البؤرة المركزية التي أفرزت فنياً ذلك الهاجس الذي يتحدث به المضمون الروائي للمرحلة على اختلاف مواضيعه ذات الملمح البنيوي المشترك.

فنحن نجد كما قال "هورست ريدكر": أن" في المجتمع الإنساني؛ أساليب في السلوك و صدامات ذات بنى واحدة على الرغم من اختلافها"[1].

الدرامية (المسرح) ذات الطبيعة الاستنباطية القائمة على سفاسف الحياة و جزئياتها التي تؤشر و ترمز إلى الكليات إن مأساة و إن ملهاة، أو دراما شاملة لهما.

- ينظر كتابه الرواية التاريخية (مرجع سابق) ص .**Le roman historique**, p 99-100

[2] – نجيب العوفي : **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة**. (مرجع سابق) ص 217.

[1] – هورست ريدكر : **الفعل و الانعكاس – ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني**، ترجمة فؤاد مرعي ط1 ، 1977. دار الفرابي بيروت. ص29.

و لعل هذا ما يشهد به تبويبنا لتلك البنى الزمنيـــة و المكانيـــة في روايـــات التسعينيات حتى بدت منظومة أو مصفوفة مؤتلفة مادة، و مختلفة موضوعاً، موحدة البنية و الهاجس المأساوي المهيمن عليها، فكان المرجع الأوحد و المعـــين الـــذي لا ينضب للانهائية من المضامين الروائية و التلاوين الحوادثية المختلفة. و هـــذا راجـــع دون شك إلى أن" ما يهتز مختلف تماماً و لكن بنية الاهتزاز واحدة"[2].

و تأسيساً على هذا المبدأ البنيوي الثابت في منظومتنا الروائية سنواصل التزامنا بهذا الإجراء المنهجي الذي ارتضيناه منذ البداية(ائتلاف البنى و اختلاف المضامين).

غير أننا سندعمه ببعض المقاربات المنهجية البنيوية المعروفة في تقاليد نظريـــة الرواية، لأن الرواية العربية الجزائرية لا يمكن لها بحال من الأحوال أن تشذ في بنائها الحدثي عن الوظائف السردية لفلاديمير بـــروب و رولانـــد بـــارت، أو في بنـــاء شخوصها عن نموذج غريماس العاملي.

و نحن لا نعدم الاستفادة من هذه المناهج البنيوية ،كون الوظائف السردية-ســـواء بمعنى "فلاديمير بروب" أو "رولان بارت"، تتوغل بطبيعتها في خصوصية المضامين و البنى العميقة أكثر من تعلقها بالأشكال التي تبقى مجرد إشارات سيميائية تحيل على وقائع و تضمينات لا حصر لها.تماما كما هو الشأن بالنسبة إلىنموذج الفاعلين أو النموذج العاملي لـــ"غريماس"حينما نتحدث عن البنية الوظيفية للشخصيات، فنجد بأن الحدث المأساوي ينسج سداه في لحظة اصطدام رغبات العامل الذات و حوافزه مع عقبات العامل المعاكس و مكائده. و بينهما يتشظى الواقـــع الموضـــوعي، أو موضوع الرغبة معمقاً مأساة الذات كلما ازداد استحالة و بُعداً عن المنال.

---

[2] ـ المقولة لجورج كلاوس نقلاً عن هورست ريدكر في كتابه: **الفعل و الانعكاس** ص 20. و نجيب العوفي: **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة** (مرجع سابق) ص216.

الفصل الأول

بنية الحدث المأساوي من خلال الوظائف

السردية

أولاً- الوظائف السردية في نظرية الرواية (التأسيس النظري)

1- المنظور الشكلاني

2- المنظور البنيوي

ثانيا- الوظائف السردية للأحداث في رواية التسعينيات الجزائرية

- الوظيفة الأولى : هاجس الأزمة و بنينة الخطاب الفجائعي.

- الوظيفة الثانية: مشهدة الحدث المأساوي(خطاب الرفض)

- الوظيفة الثالثة:المنطق المأساوي للتاريخ (خطاب التسليم)

ثالثاً- تشكيل الموقف المأساوي للحدث

أولاً- الوظائف السردية في نظرية الرواية: (التأسيس النظري)

تتمظهر البنية السردية في أي عمل روائي عن طريق ما يسمى بالوظائف السردية، أو الوحدات السردية المهيمنة على حبكة الرواية في بنائها الحدثي و الشخوصي على حد سواء، بل إنها العمود الفقري الذي يشد معمار الخطاب الروائي.

و لما كان الخطاب المأساوي هو ضالتنا في هذه الدراسة فإن هذه الصفة قد ساعدتنا أكثر على تعرف هوية الوظائف السردية في مدونتنا الروائية حينما هيأت

لنا الملمح البنيوي المشترك المتمثل في الطابع المأساوي الذي يسم تلك الوظـــائف و بالتالي الأحداث المتضمنة فيها، و كذا الشخصيات الفاعلة في فضاء الحدث، الـــتي ستشغل حيز اهتمام الفصل اللاحق. و قبل ذلك يتعين علينا أن نبســـط مفـــاهيم الوظائف أو الوحدات السردية عبر مختلف المدارس البنيوية التي بلورت تأسيســـها النظري و إمكانات تطبيقها على النص الروائي.

1- المنظور الشكلاني: (بروب – توماشفسكي)

أ- فلاديمير بروب *Vladimir propp:*

إن أول ظهور لمصطلح الوظائف في نظرية الرواية- و بالتحديد في ما يتصل بمنطقها السردي-كان بفضل الناقد الروسي "فلاديمير بـــروب"، و بالتحديـــد في كتابه:"مورفولوجيا الحكاية" الذي نجد فيه الإطار النظري و التطبيقي لهذا العنصـــر البنيوي الهام في الدراسات السردية المعاصرة.

و إن أول إفادة منهجية يمكن أن نتأسس عليها بناءً على كتـــاب "بـــروب" تتمثل في أن معالجة الوظائف السردية هي"ضرورة دراسة الحكاية اعتمـــاداً علـــى بنائها الداخلي؛ أي على دلائلها الخاصة (signes)، و ليس اعتماداً على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي اللذين قام بهما من سبقوه في البحث"[(1)].

و الوظيفة انطلاقاً من هذا التأسيس هي:" عمل شخصية ما، و هو عمـــل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة"[(1)]، ذلك أن "ما هو مهـــم في دراســـة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات"[(2)] داخـــل الفضـــاءين الزمـــاني و المكاني.

على أن ترتبط دلالة كل وظيفة بمجموع العمل فتطبع سيرورة الأحداث و توجه الحكي، و تسم الشخصية و مصيرها في الرواية.

---

(1) – حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**(مرجع سابق) ص 23.

(1)– V. Propp : Morphologie du conte. Traduction Marguerite Derrida - Tzvetan Todorov – Claude kalan. Edition du seuil. P 31.

(2)– Ibid : P 29.

فتُكَوِّن الوظيفة السردية في شمولها و عمومها و تقاطعها مع كـــل مفاصـــل الرواية ما يسميه "بروب":"***البنية الوظيفية العامة***"[3].

و هو نموذج بنيوي يلحم العناصر المشتركة بين الروايات المدروسة،"و هـــذا يعني أن تلك المجموعة خاضعة لقانون واحد من حيث تركيب الوظائف في بنائهـــا. و هو اكتشاف ليس بسيطاً لأنه يفتح أفق دراسة علمية لفن الحكي تتمتع بالدقـــة العلمية الكافية التي كثيراً ما نادى بتطبيقها النقاد في مجال الدراسات الأدبية"[4].

و قد وزع "بروب" وظائفه على سبعة شخصيات رئيســـية تـــدور بينـــها أحداث الحكاية و هي:

1- المعتديL'agresseur، 2- المانحLe donateur، 3- المســـاعد L'auxiliaire، 4- الأميرة La princesse، 5- الباعـــث Mandateur، 6- البطـــلL'heros، 7-البطل الزائف Le faux héros؛ ويقوم هؤلاء بوظائف تناســـب مـــوقعهم في الحكي بلغت إحدى و ثلاثين وظيفة[5].

على أننا لن نستخدم كل الوظائف التي اعتمدها بروب في تحليل الحكايـــة الخرافية، و هي واحد و ثلاثون وظيفة لأنها لا تتطـــابق مـــع نمـــوذج الروايـــة و بالخصوص الرواية الجزائرية التي نحن بصدد دراستها في مرحلة زمنية معينـــة، مـــا يجعلنا نختزل الكثير من الوظائف على غرار ما فعله "غريماس" بنمـــوذج الوظـــائف لبروب ذي الواحد و الثلاثين وظيفة، الذي جعل أحداثه تدور بـــين ســـتة قـــوى أساسية فقط هي:

1- الذات الفاعلة(Actant sujet)
2- الموضوع(objet)
3- المرسل(le destinateur)

---

[3] -V. Propp : **Morphologie du conte**: P 130.

[4] – حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**(مرجع سابق) ص 28.

[5] - voir : V. propp : Morphologie du conte , p36.

4- المرسل إليه(le destinataire)

5- المعارض (l’opposant)

6- المساعد (l’adjuvant)

و تربط بين هذه القوى الست علاقات يحددها "غريماس" من خلال اختياره لثلاث وظائف رئيسة من نموذج "بروب" تمثل اختزال الوظائف الإحدى و الثلاثين و هي:

1- العقد le contrat بين المرسل و المرسل إليه و هو عدة أنواع

2- الاختبار L'épreuve و هو اختبار قدرة البطل على إنجاز المهام الموكلة إليه

3- الاتصال و الانفصال Conjonction et disjonction و يحدث بين البطل الفاعل و بين موضوعه الهدف:

- كيف و ما هي سبل التوصل إليه؟

- كيف و ما هي الظروف التي أدت إلى الانفصال عنه؟

-أين تظهر ملامح العجز و الافتقار و مأساوية البطل و نهايته؟[1]

ب- بوريس توماشفسكي *Boris tomachevsky*:

تسمى الوظائف السردية بمصطلح "توماشفسكي" الحوافز(Les motifs) و هي في نظره بنية أساسية، و وظيفة لازمة للشكل السردي ذي المبنى الخاضع لمبدأ السببية و التسلسل المنطقي."فكل من القصة والملحمة و الرواية يعتبر غرضاً(thème). و كل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى، و هذه الأخيرة أيضاً تتألف من وحدات غرضية صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزئ. و هذه

---

[1]– **Algirdas Julien Greimas Sémantique structurale**. Ed . larousse . 1966.p 180.

الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي، و يسمي توماشفسكي هذه الوحدات الصغرى:[حوافز]"[1].

و يرى توماشفسكي أن "إدراج أي حافز جديد و أساس في صلب القصة ينبغي أن يكون مبرراً و مقبولاً بالنسبة للإطار العام، أي ينبغي أن تكون له علاقة شديدة بمجموع القصة بحيث يكون القارئ مهيئاً لقبوله، و هذا التهيؤ الذي يعمد إليه الكاتب لإظهار حافز جديد، هو ما يسمى التحفيز"[2]. و هو التقنية التي اعتمد عليها في صياغته للوظائف السردية. التي يطلق عليها مصطلح التحفيزات السردية، و يقسمها إلى أنواع ثلاثة:

أولا - التحفيز التأليفي: يعني انتفاء التوظيف الاعتباطي لأي حافز أو إشارة في القصة. باعتبارها حوافز صانعة للحدث، و تساهم في رسم مصير القصة و حسمه.

ثانيا - التحفيز الواقعي: و معناه أن تتوافر على قدر معقول من الإيهام بأن الحدث محتمل الوقوع.

ثالثا - التحفيز الجمالي: تجعل الحوافز من الحدث يدخل نطاق المحتمل، و ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي، أي إقحام الأمور الواقعية لا يجب أن يكون نشازاً، بل عليه أن يتناغم تماماً مع بقية العناصر.[3]

2-المنظور البنيوي:(بنيوية الحكي-رولان بارت/بنيوية الدلالة- جوليان غريماس)

*أ- رولان بارت **Roland BARTHES** (التحليل البنيوي للحكي)*

يتطابق مفهوم "رولان بارت" للوظائف السردية مع ***حوافز*** "توماشفسكي"، على الرغم من أن بارت يبقي عليها تحت اسم الوظائف كما وردت في الأصل عند "بروب"، و توماشفسكي مثل بارت يرى بأن "إشارة الكاتب القاص إلى شئ ما بصورة عابرة في الحكي لابد أن يكون لها معنى فيما سيأتي من الحكي، و ينبغي

---

[1] – حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** (مرجع سابق) ص21.

[2] – مؤلف جماعي **نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين. ط1 1983. ص193-194.

[3] – ينظر شرح هذه التحفيزات عند حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص 22.

دائماً أن ننتظر أن يكون لذلك الشئ دور فيما سيأتي من بقية القصة"[2]، ذلك أن الفن في نظر بارت " لا يعرف الفوضى، إنه بمثابة نسق تام و ليس هناك أبداً مــن وحدة ضائعة أو اعتباطية"[3]. و الوحدات الوظيفية عند بارت قسمان:

أولا - الوحدات التوزيعية: Les unités distributionnelles

و هي وحدات وظيفية تتطابق تماماً مع الوظائف التي تحدث عنها "فلاديمير بروب"، بل هي نفسها وظائف التحفيز لدى "توماشفسكي" من حيث العلاقات الارتباطية و السببية القائمة بينها.و هي وحدات تتعلق بلحظة تبادل أشياء العالم الروائي على سطحه من أدوات و علامات تؤدي دور الرموز التي تظهر و تختفي، ملمحـــة إلى إبراز معانٍ بعينها و إخفاء أخرى بحسب استراتيجيتها و أهميتها في الكون الروائي، إذ على ماذا يدل النص القائل بشراء مسدس و تبادله و إبرازه على سطح العـــالم الروائي إذا لم يتم استخدامه؟ يقول رولان بارت في هذا الصدد:"فإذا ذكر المسدس في موقع فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي.

و هذه هي الوحدات هي التي يحتفظ لها بارت باسم الوظائف"[1]. لذلك فهي وحدات وظيفية لكل الأشياء المرتبطة بالحدث، و التي تستقي قيمتها بحسب قربها و بعدها من الفاعلين في مسرح الأحداث التي سماها"بروب" مورفولوجيا الحكاية.

ثانيا– الوحدات التكاملية (الإدماجية) Les unités intégratives

و هي بدورها جنس من الوظائف، لكنها تختلف عن السابقة لذلك يخلــع عنها "بارت" اسم الوظائف لأنها لا ترتبط فيما بينها بعلاقات سببية فكل وظيفـــة تقوم بدور المؤشر(indice) من حيث إنها لا تشير إلى فعل لاحق و مكمـــل، بـــل فقط على معنى ضروري للقصة المحكية. فكل ما هـــو:"وصـــف للشخصـــيات و

---

[1]–Roland BARTHES : **Introduction à l'analyse structural du récit** dans **La poétique du recit** « collectif » Editions du seuil. Paris 1977.p32.
[2]– Ibid : p 19.
[3]– Ibid : p : 19.

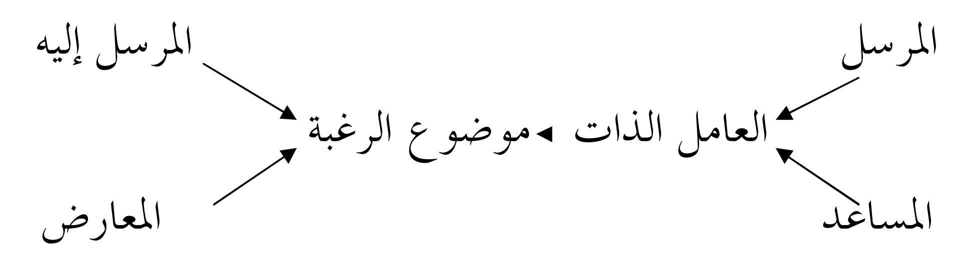
الأخبار المتعلقة بهويتها، أو وصف للإطار العام الذي تجري فيه الأحداث كله يـــتم بواسطة الوحدات الإدماجية"[1].

هذه الوظائف-سواء بمفهوم "بروب" أو "توماشفسكي" أو "بارت"- جـــاءت مجتمعة من أجل أن تمنح معنى للشكل القصصي سواء ورد في ملحمة أو مســـرحية أو رواية أو قصة قصيرة. و لما كنا بصدد أعمال روائية، فقد جاء مفهوم الروايـــة ليضفي مزيداً من القيمة و البروز لملامح العالم الروائي شكلاً و مضموناً.

ب-ألجيرداس جوليان غريماس A.G.Greimas :(النموذج العاملي)

بناءً على ما توصل إليه "بروب" من تقسيمات أنواعية للوظائف الســـردية حاول "غريماس" منذ 1966 أن يقيم علاقة دلالية لسيرورة الحكي. و قد وضع في هذا الإطار نموذجاً للتحليل يقوم على عوامل ستة تأتلف في ثلاث علاقات هـــي: علاقة الرغبة، علاقة الاتصال، علاقة الصراع.[2]

و ينتهي النموذج العاملي لـــ"غريماس" إلى اختصار العلاقات الثلاث في الشكل التالي الذي سنعود إليه بالتفصيل في الفصل الثاني الخاص بالشخصيات التي جاء هذا النموذج خصيصاً لدراسة وظائفها[3]:



---

[1]– Roland BARTHES : Introduction à l'analyse structural du récit, dans **La poétique du recit** : p 20

وينظر حميد لحميداني **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، (مرجع سابق) ص 29

[2]- – Algirdas Julien Greimas: **Sémantique structurale** - p 180.

[3] - حميد الحميداني، نفسه، ص 36.

و هو نموذج يتكون -كما هو ملاحظ- من ستة عوامل رئيسية هي الـــتي تشكل البنية المجردة الأساسية في كل حكي، بل و في كل خطاب سردي علـــى الإطلاق.

و سواء لدى الشكلانيين الروس أو البنيويين الفرنســـيين أو غيرهمـــا مـــن المدارس النقدية فإن البنى السردية سواء كوظائف أو وحدات أو كعوامل تلعب في الخطاب السردي دوراً جوهرياً باعتبارها معالم قطاعية تقسم الفضاء الروائـــي إلى فضاءات بنيوية متمايزة نوعياً، بفضل اللون و السمة و الملمح الذي تحـــوزه كـــل وظيفة أو وحدة من هذه الوحدات، و الدور الذي تلعبه في الفضاء الخطابي بفضل القيم الخلافية و السمات الخصوصية و الوظيفية التي تميزها عن بقية الوحدات.

و بالتالي ترانا ملزمين في هذا الفصل بالأخذ بجماع تلك الآراء النقدية الـــتي حددت الملامح البنيوية و الفضاءات القطاعية التي تحتلها كل وحدة من تلـــك الوحدات على أن لا نتحيز لتحديد مُنَظِّرٍ بعينه بل نحـــرص فحســـب تقســـيم فضائنا الخطابي في رواية التسعينيات الجزائرية بوحداته ذات الملامح المأســـاوية مرتكزين في تحديدنا لها على الملمح المشترك لكل تلك الآراء التي حددت الإطار العام للوظائف السردية كمهيمنات يحكمها أولا و أخيراً النص الذي يكتبـــها إبداعياً ، ثم تعود فتكتبه هي نقدياً بأقلام النقاد و الدارسين.

ثانيا- الوظائف السردية للأحداث في رواية التسعينيات الجزائرية:

بمنظور بنيوي نقول بأن عالم الرواية الجزائرية منذ السبعينيات و حتى يومنا هذا جاء حافلا بجملة من الرموز التي تمتد عمودياً لتُحَقِّبَ المراحل التاريخية بما حملته من تطورات على مختلف الأصعدة.

و من ناحية المضامين لا يمكننا إجحاف ما تشع به تلك الرموز الروائية المشتغلة كوظائف سردية، من معانٍ تحدث بمكنون النفس و لواعج الفؤاد المأزوم للجزائري الشقي بقضيته التي ما فتئت تتضخم منذ بروز أزمات مرحلة ما بعد الاستقلال بين الفئات الشعبية و صراعاتها في المكاسب و الحقوق من جهة، و بين المثقفين و أصولهم الريفية من جهة ثانية، و بين المستويات الطبقية لهذا الشعب و صراعاته الجهوية بين ريفه و مدينته من جهة ثالثة. فجاءت هذه الرواية عاكسة لمختلف تقلبات الفرد و المجتمع عبر التاريخ.

و ليس من آية أجلى من الوظائف السردية البنيوية التي استعان بها الروائيون للتعبير عن تلك المعاني و المكنونات في الشكل الروائي الجزائري الذي لم يغفله الصراع، و التحول، و التطور، منذ نهضته التي عرفتها مرحلة السبعينيات التي مثلتها بامتياز روايات "عبد الحميد بن هدوقة" و "الطاهر وطار".

و في قراءتنا لهذه الروايات أجملنا تلك الوظائف (الوحدات) السردية في ثلاثة محاور مهيمنة تقاسمت الخطاب الروائي و حكمت سيرورة السرد، و استقطبت خطابه المأساوي و هي:

- **الوظيفة الأولى: "هاجس الأزمة و بنينة الخطاب الفجائعي".**
- **الوظيفة الثانية: "التصوير المشهدي للحدث المأساوي(خطاب الرفض)".**
- **الوظيفة الثالثة: "المنطق المأساوي للتاريخ (خطاب التسليم)".**

الوظيفة الأولى: هاجس الأزمة و بنينة الخطاب الفجائعي:

رغم تشعب الخطاب المأساوي و اتخاذه أشكالاً و ألواناً و أساليب مختلفة، بل و مضطربة - اضطراب الوضع الذي أحاط بالروائي و الهواجس التي انتابته و بالتالي انتابت لغته التي عكست في تقلبها و اضطرابها صدق القلم المعبر عن الوضع التاريخي المتقلب- فإنه يمكننا أن نعثر في خضم ذلك الخطاب على تلك المحاور الأساسية التي تقاسمها الروائيون و تداولوا عليها.

فكما يمكن أن تتقاطع أساليب و سلوكات أبناء المجتمع الواحد و الفترة الزمنية الواحدة فتحمل على الرغم من اختلاف الطريقة بنى مشتركة و صفات متجانسة، فإننا نتوخى بداهة أن نعثر في الخطاب الروائي للمرحلة و المجتمع الموحدين على محاور و بؤر و قواسم مشتركة تلم شعث هواجسهم و أسئلتهم التي تقاطعوا فيها، حيث يخاطبنا كل روائي بإحساسه و يسر لنا بهاجسه الذي أرقه و أثاره لما كان الروائي هو أول من يحس باستشعاره الفني بمقدم الأزمة، و حلول الكارثة، إن لم يتنبأ بها كما شهدنا في الباب الأول[1].

و بلغة السلوكيين نقول: بأن رواية التسعينيات، بما هي رواية تاريخية أزموية بامتياز، فقد مثلت **استجابة** فنية صادقة و معمقة لذلك **المثير** الجلل الذي اصطُلِحَ عليه إعلامياً (العشرية السوداء)، و بالتالي مهما اختلفت أساليب التعبير عن كيفية تلقي الصدمة و استشعارها فإننا لانعدم العثور على ملامح بنيوية مشتركة تجتمع بخطاباتها الروائية حول محور الأزمة و تتموقف منه فنياً كونه يستجيب في رصده للأحداث لعميق مواجع الوطن بخطاب فجائعي نفثه الروائيون الثلاثة ببنية متجانسة تبعاً لهول الأزمة التي ربضت على صدر الأمة.

- الطاهر وطار:

[1] - ينظر العنص الثاني من الفصل الأول : التشكل الزمني للخطاب المأساوي العنصر: 1- الملامح الزمنية للخطاب المأساوي(استرجاع سار-توقف مؤلم- استباق مظلم) الصفحات من 65 إلى 50.

يُعلن الطاهر وطار في خطابه الفجائعي لروايته الأولى في مرحلة التسعينيات: "الشمعة و الدهاليز" اندماجه في صلب القضية الوطنية و مسؤوليته أمام التاريخ كمبدع روائي عايش الأزمة و بات جزءاً منها لأنه شاهد على تاريخها فيقول:"وقائع الشمعة و الدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات 1992 التي خلقت ظروفاً أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة و ليس على وقائعها و إن كنت قد وظفت بعضها.

ها أنني لا أستطيع لحاق ما يجري في الجزائر، لا لشئ آخر، إلا لأنني جزء لا يتجزأ من هذا التاريخ، أُؤثر فيه و لا أتأثر به، و أبذل كل عمري محاولا فهمه"[1].

بهذه النية المعلنة يفتتح "الطاهر وطار"روايته الأولى في مرحلة التسعينيات التي بدأ فيها خطابه الروائي يهجس بالأزمة التي أتت على الأخضر و اليابس في هذه البلاد التي تحترق أمام ناظريه، و التي أسست لنص روائي يهجس في كل نبرة من نبراته، و كل مقطع من مقاطعه بخطاب فجائعي أثارته الأزمة المتفجرة التي يحكي لنا راويه في هذه الرواية عن ذلك الانقلاب المدوي للأوضاع، الذي كان سبباً مباشراً في تغيير خارطة العديد من السياسات لعل إحداها سياسة الكتابة الروائية.

يقول الراوي في رواية "الشمعة و الدهاليز":" لا أحد يدري كيف قامت، و لكن ها هي قائمة، لقد أصيب جسد هذه السلطة الغاشمة منذ سنوات طويلة بفقدان المناعة، إنما حرارة الروح كما يقال، و التشبث بالمصالح الخاصة للفئات المنتفعة جعل عروقاً هنا و هناك تأبى الاستسلام لقضاء الرب سبحانه.

لم يعودوا يعرفون ما يفعلون. انفرط العقد، فلم يقووا و لن يقووا على جمع حباته و إعادة تركيبه. لقد فقدوا كل المبررات"[2]. و لأن البطل/ الراوي في هذه الروائي إنسان فنان فليس أمامه إلا أن يحطم شيئاً، سواء في عالمه الجائر أو في ذاته، لأن هناك ثمناً يجب أن يدفعه أحدهم في سبيل إخراج البلاد من وضعها

---

[1]- الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**: ص 8.

[2] – نفسه: ص 79

المأزقي السائد. و يبدو أن الخيار الثاني هو الحاصل لا محالة لينسج بموجبه خطاباً فجائعياً جاءت الرواية بأسرها امتداداً أو جواباً عن أسئلة مبدع يكْبُرُ بِكِبَرَ أحلام وطنه، و يتحطم بتحطمها، فيواصل قائلا:"و من جديد يتحتم علي أن أهدم شيئاً ما، لكنه في ذاتي هذه المرة؛ أن أتحطم أنا"[1].

و بحكم دلالته المرحلية كان مفهوم العنف هو السائد في كل تفاصيل وصف الحدث الذي قيد الكتابة الروائية بهاجس حلول الفوضى التي مثَّلت أرضية خصبة لاستشراء كل الفتن التي تعجن في رحاها الكبير و الصغير، الخائن و المخلص، الباني و الهادم. فالكل معني و الكل مُدان (condamné) بهذه الحرب، و لا نجاة لأحد من نار الفتنة و الاقتتال. يقول "الطاهر وطار" في وصف ذلك الهاجس الفوضوي الذي عم الأجواء: "منذ بدأت الشكوك تحوم حول كل امرئ، حول كل حي، حول كل قرية و مدينة، حول بعضنا.

بدأت المواقع تهتز بسبب و دونما سبب.

توجب إعادة رسم الخريطة و الناس، و الأحياء و حتى الزمن.

ينبغي المراهنة على الرعب؛ إما أن يأتوا و إما أن يأتوا فيأتي غيرهم. إما أن تنفتح الباب و إما أن تنغلق"[2].

إذا كان منطق الحرب هو العماء البهيم الذي لا يفرق حينما يضرب بين مذنب و برئ، و بين مدافع أبي و مهاجم باغ، فإن هذه الحرب تصبح قِدْراً ضخمة تبتلع الكل و تلونهم بلونها القاتم، بعد أن يحترقوا في أتونها فتصبح قضيتهم و قدرهم المحتوم، و يصبحون أبناءً لها: فـ"الحرب حرب، أكانت عادلة أم جائرة فهي كالحياة حالما نوجد فيها نفقد كثيراً من الاختيارات في كيفية ممارستها، و ما دام المرء في الحرب فلا عمل له سوى أن يحارب"[1].

---

[1] ـ الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**: ص 191.

[2] ـ الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص 86-87.

[1] ـ الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**: ص 119.

تستشري الحرب بما هي منطق الحدث الذي خيم على بنينة الحـــدث الروائـــي لدى روائيي التسعينيات كما لو كان عاملا موضوعياً و معيناً لا ينضب لســـيولة حدثية روائية تحمل نفس المواصفات الشكلية و الألوان المأساوية المنوطة بالمرحلة،و التي و إن صيغت بأقلام مختلفة فإنها تنطلق بحس مأساوي واحد يلم شعثها و تلبس لونا داكنا يلف تلابيبها المترامية جرّاء انفجار الوضع و شدة و قع الأزمة.

- *الأعرج واسيني:*

ينوس الخطاب الروائي لدى "الأعرج واسيني" بنبرة حائرة تعكـــس درجـــة متقدمة من الحس بالفجيعة، و الصدمة المروعة التي تلقاها، و التي صاغت أســـلوبه التساؤلي الغارق في حالة من الذهول و الانصعاق الذي وسم خطابـــه الفجـــائعي الذي لم يكتفِ كسابقيه بالوصف و السرد لحيثيات الوضع الجديد و الدهليز الذي دخلت فيه البلاد، بل انحرف عنهم شكلياً، و راح يخاطبنا بصـــوت نـــائح ينعـــي مولوداً وئيداً، و كنزاً فقيداً، و أملاً شريداً، لمخلوق أضاع ضالته و دربه، فاغترب بحاله عن كل من ألفهم، و قد رحلوا فجأة و تركـــوه نهبـــاً للحـــيرة و الممـــزق الوجودي الذي رسمه وسط فراغات رهيبة لا سبيل إلى ملئها، فـــراح يســـائلنا في ذهول: " كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذا الجمعة البئيس؟؟؟"[2].

و تارة أخرى يجيب نفسه:" ستقولون رصاصة((الجمعـــة 7 أكتـــوبر مـــن خريف 1988)). رصاصة بلا معنى، كغيرها من الرصاصات الكثيرة التي اخترقـــت صمت المدينة (...) خائف من النزول إلى المدينة، أية مدينة أيها"الرجل الصـــغير؟ لقد كنسها حراس النوايا"[3].

و تارة ثالثة يصف فاجعته نفسيا، فيجعلنا نطل على إحساســـه المأســـاوي الباطني فنجده جواً آسناً لحقه وباءِ الأزمة المتمشهدة في شوارع الوطن خارجـــه، و

---

(2) – الأعرج واسيني: **سيدة المقام**، ص 6.
(3) – نفسه: ص 6-7.

هاهي تدلف دون حواجز إلى باطنه فتبعث فيه غثياناً لازباً و حساً مرضياً لا فكاك منه فيواصل أنين خطابه الفجائعي النائح :" البؤس يملأ القلب، الرخص المعمر يدفع إلى القيئ، بنوكلبون قادوها للخراب، و القادمون الجدد يسحبونها بسرعة مذهلة تجاه الدم، و الحزن، و الوحدة"[1].

لعل هذه الكلمات الثلاث الأخيرة هي المعجم المصغر الذي يختزل كل الكلمات التي حملها الخطاب المأساوي في تعبيره عن هاجسه الفجائعي بالأزمة. فيصبح كل خطاب آت امتداداً للخط الدرامي الذي حدده المعجم الذي اختاره الروائي لشرح كل ما يمزق روح الأمة و يشتت شملها.

و ها هو يضع أمامنا الكارثة التي تقض مضجعه و تنسج مأساته الوطنية، و هاجسه الأزموي، فيحكي لنا بصوت نائح متقطع:" ...كل من سار على خطاهم هو حبيبهم.. و كل من خالفهم قتل بكل بساطة... هذه أخطبوط ستأكل الأخضر و اليابس قبل أن تندثر .. أكثر من المافيا، للمافيا تقاليدها، و هذه لا لغة لها سوى القتل و الصفقات، يكفي أن يشك فيك لتمحى نهائياً.

البلاد صارت بلداناً، و جزراً، تقاسموها (...)كم تغيرت تلك الأرض؟ الناس في بلادنا تواطأوا مع الشر، و لم يعد أحد يسأل عن أحد، و عندما يتواطأ المواطن مع الشر فلا حل لك، فإما أن تُقتل، أو تتسخ، أو تهاجر، و نحن هاجرنا"[2].

تبدو الهجرة في هذه الأجواء ضرباً من الهروب و الاغتراب المكاني، بينما يدفعها داخلياً هاجس اغتراب روحي يتجادل في أعماق النفس مع ما تراه خارجها من خراب دب في جسد الأمة و انتقل إلى روحها . و هي حالة السقم التي يخاطبنا بها الكاتب في رواية أخرى يواصل فيها نعيه عل مآل الوطن، فيما تبدو الحلول

---

[1] ـ الأعرج واسيني: **سيدة المقام** : ص56.
[2] ـ الأعرج واسيني: **حارسة الظلال**، ص 310- 311.

تعجيزية و الخلاص انتحارياً من جحيم الفتنة المستشرية، و الوباء العضال الذي حل بالبلاد و العباد.

و في هذه البيئة، يصف الروائي حاله التي انتهى إليها بهاجس مأساوي يتجاذبه الحس الوطني و المرضي معاً: "الغمة كانت قد وصلت إلى الحلق الذي لا يمحوه الاغتيال في هذه البلاد، تستأصله فقعة أو سكتة قلبية. أرغب أحياناً في الصراخ بأعلى صوتي حتى يسمعني الله في غفوته و سلطانه، لكن المدينة تبدو ضيقة و الدنيا بعيدة عن همومي، ثم أقتنع بضرورة الصمت،(...) هؤلاء الناس الذين كنت أصبح عليهم كل يوم بابتسامة و لا يردون عليها إلا بتكشيرة لم أعد أعرفهم. البلاد تسير بخطى حثيثة نحو شئ مخيف لا أعرفه، شئ ما فيها تكلس طويلا، ينكسر بعنف كبير. الرؤوس تُحشى بالتبن الغامل و أول شعلة صغيرة ستحول كل شئ إلى رماد.

- و الله الناس هنا قصبة محشوة بالفراغ.

يا ربي سيدي لوين رايحين؟ نحو أي هلاك من الهلاكات؟"[1]

كما بدأ الأعرج واسيني خطبه المأساوي بتساؤل ذَهول، نجده ينهيه بتساؤل أكثر ذهولاً وحيرة يحدِّث بها خطابه المدفوع بأزمة ينفتح بها الوطن على المجهول، و يساوره هاجس وطني مواز يمكن أن نتحسسه بوضوح في تلك النبرة من الشكوى و الانكسار و الخوف من سوء العاقبة.

و لعل آيتنا في امتزاج الإحساس بالأزمة، مع الهاجس الوطني الذي لم يستطع الكاتب إخفاءه، أنه حينما يجتمع الهاجسان في خوفه و دعائه لهذا الوطن في الصورة الأخيرة، سرعان ما يفضحه فيها تعبيره الدارج، كما لو كان مقطوع الرجاء يسير به مركب معطل تسوقه الأمواج إلى هلاك محدق:" يا ربي سيدي لوين رايحين؟ نحو أي هلاك من الهلاكات؟"[1].

---

[1] ـ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء** ص 273.

[1] ـ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء** ص 273.

و يمتد هذا التيار المنغمس في حمأة مأساته التي تبدو دون حدود من روائـــي لآخر، كأنما هم يتداولون نعي بلادهم المتهالكة، و هم يرون ذلك الخراب الكـــبير بنهش أطرافها، أو هكذا تستشعر "أحلام مستغانمي" أزمتها هي الأخرى.

- *أحلام مستغانمي:*

إنه الوضع نفسه الذي طفا على كل وسائل الإعلام التي فضـــلت أحـــلام مستغانمي أن تكون بداية هواجسها الأزموية و أداتها لصياغة خطابٍ فجائعيٍ يلتقط مقوماته من الصورة المنقولة التي آذنت بحلول زمنٍ عصيب فتقول:"كنت على علم بتلك الأحداث التي هزت البلاد و التي كانت الجرائد و نشرات الأخبار الفرنســية تتسابق بنقلها مصورة مفصلة مطولة باهتمام لا يخلو من الشماتة. كنـــت أعـــرف تفاصيلها، و أدري أنها ما زالت و هي في يومها الثاني مقتصرة على العاصمة"[2].

و في غمرة هذا الجو المشحون بصور الخراب و لون الدماء و رائحة المـــوت تستوقفنا أحلام مستغانمي واصفة يوميات هذه الفترة الدامية بقولها:"..اليوم لا أحد يجرؤ على القيام بجولة صيد، منذ أصبح القتلة يترلـــون مـــدججين بالســـواطير و الفؤوس و أدوات قطع الرؤوس، ليصطادوا ضحاياهم من البشر من بين القـــرويين العزّل، و يرحلون(...) لكن صيادي الطرائد البشرية يلزمهم كثير من الرؤوس كي يضمنوا فرحة وجودهم على الصفحات الأولى للجرائد، فهم يشـــترون بـــرؤوس الآخرين صدارة خبر تتناقله وكالات الأنباء.

هكذا ولدت ظاهرة الرؤوس البشرية المعروضة للإشهار أو للاســـتثمار، و أخرى للفرجة أو العبرة "[3].

لكأن رؤوس البشر في هذه المرحلة الدامية باتت معياراً اتخذت منه الحـــرب عملتها الإشهارية و شكلت منه و سائل الإعلام مادتهـــا الإخباريـــة الدسمـــة:

---

(2) ـ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** ص 386.

(3) ـ أحلام مستغانمي: **عابر سرير**، ص 90-91.

"حرب ((الرؤوس الكبيرة)) التي بسقوطها يسقط وطن في مطب التـــاريخ، و تلك الصغيرة التي يلزم منها الكثير لتصنع خبراً في جريدة، و تلك النكرة التي لا يسمع بقطافها أحد"[1].

لقد بات يقيناً في عين الجميع بأن موسم الصيد البشري قد فُتح في هذا البلد الذي صارت عملته المتداولة، و لغته المفضلة هي عملة الرصاص و صوته الذي دشن زمناً جديداً يمكن أن نطلق عليه دون تحفظ زمن الرصاص.

ولعل زمن الرصاص ليس جديداً و لا بعيداً عن هذا البلد، بل إنه مـــألوف حتى ليتذكر الجزائري عهده الأليف بالرصاص لوناً و طعماً و صوتاً، إذ يحكـــي بطل أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد"خالد بن طوبال" عن زمن الجزائر الذي يمتد بين رصاصتين فيقول:" غداً ستكون قد مرت 34 ســـنة عـــن انطـــلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير(...)

بين أول رصاصة، و آخر رصاصة، تغيرت الصدور، تغيرت الأهداف..تغير الوطن.

لذا سيكون الغد يوماً للحزن مدفوع الأجر مسبقاً.

لن يكون هناك من استعراض عسكري، و لا من استقبالات، ولا من تبادل تهاني رسمية.

سيكتفون بتبادل التهم.. و نكتفي بالمقابر"[2].

تلك هي صورة الوطن و تاريخه المدبج بالرصاص، و الذي ارتبط تعريفه في الخطاب الروائي بمعجم يغرف من حقل دلالي حافل بالمآسي ملؤه دماء و سجون و زنزانات مغلقة على أهلها على غرار ما تخاطبنا أحلام مستغانمي تـــارة أخـــرى في خطاب فجائعي خليق بهاجس الأزمة التي تكتبها فتقول في هذا الـــوطن:" الـــوطن

---

[1] – أحلام مستغانمي: **عابر سرير**، ص 91.

[2] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 24.

الذي أصبح سجناً لا عنوان معروفاً لزنزانته، لا اسم رسمياً لسجنه، و لا تهمة واضحة لمساجينه(...)

تراني في ذلك العام تحرشت بالقدر أكثر، ليرد على تشاؤمي بكل تلك الفجائع المذهلة التي حلت بي في شهر واحد؟ أم فقط، كان ذلك هو قانون الفجائع و الكوارث التي لا تأتي سوى دفعة واحدة؟"[1].

و إذا كان هذا الزمن زمناً للكوارث و الفجائع فلا يمكن أن نتوقع له غير ما يصاقبه من خطابات تتقاسم معه اللون الفجائعي الخليق به.

فيمتد هاجس الأزمة مخترقاً الخطاب الروائي "لأحلام مستغانمي" طابعاً إياه من رواية لأخرى بطابعه الفجائعي الدامي، حيث يستمر بالنبرة النبرة الأسيانة نفسها في رواية "فوضى الحواس" التي تخبرنا بطلتها "حياة" عن يومياتها بنبرة سوداوية تحاكي الفجائعية التي وسمت خطابها في روايتيها الأخرتين في الثلاثية، فتقول: " أسبوعاً بعد آخر، موتاً بعد آخر،كنت أعي أنني أعيش عمراً قيد الإعداد تصنعه تارة أحداث كبرى، و تارة أخرى أحداث هامشية أخرى(...) لا أدري متى سيسقط أحدهم قتيلاً بتهمة، أو يسقط الآخر بنقيضها.

و لذا أصبحت مسكونة دائماً بهاجس الصدمة، مهووسة بهذا الموت المباغت الذي أراه يحوم حول كل من يحيطون بي"[2].

و لأن الصدمة الوطنية هاجسٌ مُهيمنٌ بنبرته المأساوية على لغة الرواية و فضائها سرداً و وصفاً و تصويراً كما شهدناه لدى "الطاهر وطار" و "أحلام مستغانمي"، فإنه لم يقتصر عليهما فحسب بل نجده طاغياً بتلك الألوان الداكنة و الخطاب السوداوي نفسه لدى "الأعرج واسيني" الذي سكن معهما الظروف نفسها و تجرع الكأس المريرة نفسها التي نفثها أمامنا في خطاب مهجوس بدوره بأزمته الوطنية.

---

[1] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 244.
[2] – أحلام مستغانمي: **فوضى الحواس**، ص 339-340.

و أياً ما كان لون الأسلوب الذي فضله كل روائي فإن كل خطـــاب مـــن الخطابات الحدثية في منظومتنا الروائية التي اعتمدناها كان رهين هاجسه المأســـاوي المنبني على تضافر ثلاث بنى رئيسة قام عليها معماره و هي على التوالي:

1- وصف الوجه الشاحب و المآل الخائب للوطن.

2- وصف حالة الانصدام و الذهول كمكونين رئيسين للهاجس الأزموي.

3- ارتهان الهاجس الأزموي بالهاجس الوطني متقاسمين دلالـــة الموقـــف الـــدرامي النهائي.

و قد لاحظنا حضور هذه المكونات البنيوية الثلاثة عند كل روائـــي، و إن اختلفت من حيث التركيز و التبئير، إلا أنها اشتركت في بناء هـــاجس الأزمـــة في خطاب المدونة الروائية للمرحلة. و أسهمت مباشرة في بنـــاء الحـــدث و واقعيتـــه الموهمة باحتمال وقوعه، و بالتالي رسم مآل مأساوي مناسب للقصة، و هو توظيف أوفى بالتحفيزات الواقعية، و التأليفية، و الجمالية التي نص عليها توما شفسكي من قبل في نظريته للوظائف السردية[1].

غير أن هذا المحور الذي شهدنا فيه بنينة الخطاب القائمـــة علـــى هـــاجس الأزمة. لا يمكن أن يكتمل إلا بالمحور الثاني الذي سيركز علـــى تقنيـــة التصـــوير المشهدي للحدث، ليكشف مكمن تلك الهواجس التي وسمت الخطـــاب في هـــذا المحور.

الوظيفة الثانية: مشهدة الحدث المأساوي(خطاب الرفض)

[1] – ينظر التحفيزات السردية لتوماشفسكي في الجانب النظري لهذا الفصل، ص 140. و كذا عند حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،** (مرجع سابق) ص 22.

يعد هذا المحور شاهداً استدلالياً يدعم فرضية المحور الأول و يؤيـــدها مـــن حيث حمله للصورة الدرامية التي تبرر ذلك الوضع المزري الذي نعاه الروائيـــون في المحور الأول، و صاغوا بموجبه بناء خطابهم المأساوي و ملمحه الفجائعي.

و ها هنا نقدم الصورة الصادقة و المشهد العياني الذي رصـــدوه في الميـــدان دونما أدوات تجميل و لا محسنات بديع، لأنه لا أبلغ من أن ينطق المشهد بواقعيتـــه من صميم ميدان المعركة، هناك حيث يفرد كل منهم أمامنا منظره الذي اســـتثاره، و المشهد المروع الذي استنبت المأساة و كرسها منطقاً للحيـــاة في تلـــك الحقبـــة المظلمة.

و لعلنا سنطرق جديداً إذا ما تركنا تلك المشاهد و طرائق تصويرها تنطـــق بحس الكاتب المأساوي، و بالتالي يمكن أن نفتح بها أفق قارئ فذ ليستشف الموقف الإيديولوجي المترتب على المشهد الملتقط و طريقة التقاطه و تصوره، و كنا فاعلين ذلك لو أن الخيار الإيديولوجي كان من اهتمامات هذا البحث.

و رغم ذلك فلا نعدم فتح هذا الباب و تركه مفتوحاً لإمكان دراســـات و بحوث خصبة في هذا المجال. و حسبنا الإشارة إلى إمكانية ذلك البحث، لما كـــان دربنا يخالف منوال الإيديولوجيا، و يتروي حصرياً بالشق المأساوي للحدث حســـاً و تصويراً، مركزين الاهتمام على الوحدة البنيوية للمشهد الملتقط بكـــاميرا كـــل روائي و تسليط عدستها على المشهد الحوادثي الذي أثّر فيه، ففرده أمامنا و أسس عليه موقفه الدرامي الذي لا يخلو مطلقاً مـــن الإشـــارات إلى مواقـــف و بـــؤر إيديوبوجية لا يمكن إخفاؤها أو المرور عليها دون اكتراث لدورها الفعال في تلوين المشهد و زيادة تحفيزه الواقعي، و تصعيده الدرامي.

1- المشهدة البانورامية(الطاهر وطار):

يتميز خطاب تصوير الحدث المأساوي في رواية التسعينيات على وجه الخصوص بروز تقنيتين رئيستين هما: تقنية المشهدة العامة أو البانورامية التي تبدأ من حدث محدد زمنياً و مكانياً لتتسع من خلاله، جاعلة منه بؤرة سواد ستغطي بعد ذلك المشهد الحوادثي في الخطاب الروائي بأكمله. و قد تميز بهذا النوع من التصوير الروائي "الطاهر وطار" الذي ينطلق من الحدث المحدد زمكانياً لينتهي به إلى نوع من إيديولوجيا الخطاب التي تسمه بميسمها و لونها الذي فضل الروائي أن يكون هو اللون المسيطر على المشهد الذي يصور الحدث الملون بالمرجعيات الإيديولوجية التي بعثته.

إذ يبدأ "الطاهر وطار" تصويره للمشهد المأساوي من قلب الحدث (العاصمة) حيث البداية الحقيقية لبذور الأزمة. و قد أعطانا نظرة بانورامية على بداية تصميم الفتنة الحارقة و نسج أول خيوطها، كي ينتقل في خطوة لاحقة إلى مرحلة تحولها إلى قناعة في عقول مريديها، و من ثم استشرائها في أوساط الشباب اليائس حيث اللابديل، هناك أين أصبحت قضية العصر. و يبدأ المشهد من ذلك النداء الذي أطلقه زعماء الحركة الأصولية الاستئصالية، فيأتي الصوت مدوياً من وراء مكبر صوت:

" هنا إذاعة الرحمن من الجزائر.

نداء إلى الإخوة الشيوخ الأشاوس، أعضاء المجلس الأعلى للحركة. سيعقد المجلس، بإذن الله تعالى و حوله، اجتماعه الأول في ظل الدولة الإسلامية المباركة، اليوم على الساعة الخامسة بعد الزوال، بمسجد السنة، بباب الوادي، لينظر في مسائل ذات أهمية بالغة بالنسبة لمصير دولتنا و أمتنا"[1].

و بعد النداء تأتي الاستجابة مباشرة؛ حيث ينقلنا الروائي إلى قلب الساحة حيث تحول النداء من كلمات أثيرية إلى حقيقة يقينية:"اقتحمت السيارة الأنهج غير

---

[1] – الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز** ص 97.

مبالية بالاتجاهات المباحة و الممنوعة، و غير مبالية بالحشود المهللة و المكبرة المتناغمة كأنها تسجيل اسطوانة أو على شريط، و التي يتضح بشكل جلي أنها لا تتكون إلا من عناصر الحركة، إذ ليس هناك غير الملتحين و المجلببين.

أما باقي الناس فيكتفون بالوقوف في الشرفات (...) و من حين إلى حـــين تنطلق زغرودة من إحدى الشرفات فتثير عدوى في الشرفات الأخرى، و تستجيب معها لتهدأ من جديد"[1].

لكن الحملة لم تهدأ، و دبت ريح الاستئصال في شباب الأمة فتفرقوا شـــيعاً بين متعصب و مهادن و متذبذب بينهما. لكن "الطاهر وطار" ارتأى أن يقســـمهم سبعة فرق مزقت جسد البلاد كما مزقت جسد البطل الروائـــي في "الشـــمعة و الدهاليز" الذي صوره في مشهد استباقي، حيث طرحه أمامنا: "مسجى جثة هامدة ممزقاً بالخناجر و بالرصاص، وسط جموع و حشود تملأ المقبرة و تهتف، لا إلـــه إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا و عليها نموت و عليها نلقى الله"[2].

و يواصل "الطاهر وطار" سرد مشهد تمزق البطل الذي لم يكن سوى جسد الجزائر* برصاص و خناجر مختلف التيارات التي تجاذبته في تلك المرحلة:"...كسروا الباب، حطموه، ودخلوا.

كانوا سبعة ملثمين لا تبدو من وجوههم إلا أعينهم، في أيـــديهم رشاشـــات و في أحزمتهم سيوف.

دفعوه إلى غرفة النوم و أمروه بالوقوف، و جلسوا هم، و أعلنـــوا بصـــوت واحد: محكمة(...) كانت فوهات الرشاشات الأوتوماتيكية موجهة إلى صـــدره و رأسه(...)أنت متهم بالخيانة العظمى. نهض الملـــثم الأول(...) محكـــوم عليـــك برصاصة في الصدر و بطعنة بالسيف في البطن"[1].وهكذا قام الثاني و الثالث حـــتى

---

[1] – الطاهر وطار **الشمعة و الدهاليز**: ص، 98.
[2] – نفسه: ص 192.
* - هذا التوضيح من الطاهر وطار في حوار مسجل مع الباحث بمقر الجاحظية 5 جويلية 2006.
[1] – الطاهر وطار: **الشمعة والدهاليز**، ص 195-196.

السابع، فنال منه كل منهم نصيبه من الترهيب و من الطعنات و الرصاص و تركوا الجسد الشهيد ممزقاً بأيدي إخوته من أبناء بلده.

لعل هذه هي حصيلة ما أراد "الطاهر وطار"إبلاغه من خلال ذلك الخطاب الذي نقله بتصوير إيديولوجي أكثر منه ميداني،أي أن الساحة و المكان و الزمان لم تكن عناصر ذات قيمة في المشهدة الدرامية للحدث بقدر الهيمنة الإيديولوجية على أفراد تميزهم خطاباتهم المتحيزة لمختلف الإيديولوجيات التي يمثلونها لتصنع جزءاً فسيفسائياً لا يتجزأ من الأزمة الوطنية التي نقلها لنا الروائي في خطابه السابق.

2- المشهدة الديكورية (الأعرج واسيني- أحلام مستغانمي)

أما التقنية الثانية فهي المشهدة الخاصة أو الديكورية التي تنطلق على غرار المشهدة العامة أو البانورامية من حدث معين زمانياً و مكانياً، لكن ليس بغرض إضفائه على الوجه العام للمشهد، بل على العكس للغوص فيه و تقصي أبعاده الدلالية و الرمزية، التي تجعل المشهد حدثاً دقيقاً بتلك التفاصيل و عالم الأشياء الذي يصنع ديكوره المأساوي الذي يحييه بعالم المحسوسات من ألوان و أصوات، و روائح للدماء .

- الأعرج واسيني

نجد الأعرج واسيني في تصويره المشهدي للحدث أكثر واقعية و انحساراً في انزوائه في أماكن محدد و ارتباطه بالمكان و تسميته للفضاء الضيق للحدث كالشوارع و الأحياء، التي كانت مسارحاً للأزمة التي نقلها الروائي، مما سمح بإبراز الحيوية المشهدية بصخبها و عنفها و أناسها و أشيائها ليجعل منها توابل خطابه المأساوي ذا البنية الحوادثية التي تحاول منحنا تعريفاً خاصاً يتشكل أساساً من التاريخ المسرود المحدد زمنياً و موقع الحدث الموصوف مكانياً، و المشهد المتبل خصوصاً بالمعارف الحسية، كالأصوات(الصخب، التحطيم، صوت الرصاص، دوي القنابل...) و الألوان التي تتحول بتحول الأحداث و تقلباتها، و هي ميزات

تبرزها كما قلنا تقنية المشهدة الخاصة أو الديكورية للحدث أكثر من المشهدة العامة البانورامية.

و لعل كل تلك المقومات الحدثية تجتمع في هذه الفقرة من روايته سيدة المقام: " في الأزقة الضيقة في باب الوادي؛ مركز الفقر و الجوع. المشادات كانت عنيفة جداً؛ بدأت بالرشق وانتهت بالحرق(...) الله أكبر. الله أكبر. لقد نفخ في الصور. أجوج و مأجوج يملأون البلاد(...) حطموا كل شئ في طريقهم،(...) وسط هذا الفضاء الموبوء لا نجد شرطياً واحداً ما عدا قوات التدخل السريع التي أغلقت الساحات في وسط المدينة، و النفق الجامعي، و مدخل ديدوش مراد، و شاراش، و طوقت الساحات الكبرى؛ ساحة أول ماي، ساحة الشهداء، و بوابات البحر... و فتحت على الجموع الممتدة القنابل المسيلة للدموع."[1]

فكلما انحصر المشهد في الزمن (التاريخ) و المكان(اسم الساحة أو الشارع أو الحي)، واصطخب بالمعالم الديكورية التي تؤثثه كان المشهد المصور أعمق دلالة و أدق، و أكثر حياةً، و أجلى للموقف الدرامي لصاحبه، و للخط الدرامي الذي يرسمه الخطاب.

و لنا أن نسمع فيه صخب الأصوات، و دوي القنابل و الرصاص أو نرى الألوان التي آلت إليها المدينة، و نشم الروائح التي تنبعث من المشهد الموصوف في خضم تلك الأحداث، و ذلك في أكثر من مشهد من المشاهد التي يصورها الخطاب، مثلما نلحظه في هذه اللقطة الحصرية من مشهد من يوميات الأزمة في الجزائر يكاد يتكرر يومياً:" كان الرصاص يملأ السماء بالألوان الحمراء، و الأطفال يلتصقون بالشاحنات بسرعة، سرعة الشاحنة تزداد أكثر فأكثر، الرصاص بدأ يصلها، يثقبها من كل جانب، لم تتوقف حتى اصطدمت بالحائط الأصفر القديم، محدثة ثقباً كبيراً (...) شعرت بمفاجأة مصحوبة بألم شديد تملأ داخل دماغي. تلمست رأسي، كان

---

[1] ـ الأعرج واسيني: **سيدة المقام**، ص 145-146-147.

خيط الدم يترل بشكل مستقيم على خدي، شعرت بدوار كبير، بدأ الدم يترل إلى رقبتي(...) هاويت على جثة كانت عند قدمي، وجدت نفسي في الأرض، وجهاً لوجه مع جثة. كان فمه مفتوحاً و الدم يملأ عينيه، حاولت إغلاقهما، خفت منهما، و عندما لمستهما ارتفع الرأس قليلاً، تأملني جيداً ثم صرخ: أبناء الكلاب أبناء الكلاب. ثم امتلأ فمه بالدم و سقط في ظلمة لا نهاية لها."[1]

يصطخب هذا المشهد الثري بكل ما يمكن أن تحمله المعالم الديكورية للمشهد المأساوي من أوصاف و تجسيدات: لبشر، أحياءً و أمواتاً، و أشياء تؤثث الفضاء الذي وصفه في الفقرة السابقة بالموبوء، من سيارات، و شاحنات و جدران، و ما يشد الانتباه هنا ليس المعالم الديكورية بقدر ما هو العمد إلى تكثيف المعارف الحسية، حيث اعتمد الروائي في مشهدة حدثه الموصوف على التقنية الديكورية الحسية أو ما يمكن أن نسميه بـ"الديكور الحسي"؛ حيث يصف الشعور الذي انتابه" الدوار، الغثيان" جراء مشاهد حسية أخرى هي الأصوات: (الرصاص، الانفجار)، الألوان: (الأصفر: لون الجدار، الأحمر: لون الدماء المتفجرة من الجثث، الأسود: لون الظلمة التي يختم بها المشهد).

و كلها معالم حيوية صورت الحدث تصويراً مشهدياً دقيقاً آزره الإحساس الفجائعي المرفق بالمعرفة الحسية، التي زودت الخطاب بشعور أزموي فاجع. يبعث على التوتر و يزيد من حدة الموقف المأساوي المنبثق عن رؤية الحدث المنقول في هذه الصورة الحية المؤلمة، بألوانها القاتمة، و أصواتها النائحة، و إحساسها الفجائعي.

و يبدو أن هذه التقنية المشهدية (التصوير الديكوري الخاص) هي المسيطرة على الخطاب الروائي لمرحلة التسعينيات، إذ نجدها أيضاً عند "أحلام مستغانمي" التي اعتمدت في خطابها على وصف مشاهد دقيقة و معمقة من الوصف و مثرية

---

[1] ـ الأعرج واسيني: **سيدة المقام**، ص 150.

الحدث بديكور يمتاح من المعين الدلالي المأساوي نفسه الذي استقى منه كل من "الأعرج واسيني" و "الطاهر وطار" مادة الخطاب المأساوي.

- *أحلام مستغانمي:*

يسري الحدث المأساوي في تقنيته الديكورية العمودية ليخترق في سيولته الحدثية السردية، عمق الواقع و يلتقط بتصوير فني دقيق أعمق المشاهد التي تستثير الحس الدرامي للخطاب. و تجدر الإشارة في تناولنا لـ"أحلام مستغانمي" أنها اختارت لروايتها الأخيرة "عابر سرير" بطلا يمتهن حرفة التصوير الصحفي، و ما كان الصحفي الجزائري يصور في تلك الفترة سوى المشاهد الدموية، لمختلف المجازر.

و في هذا الصدد يفوز هذا البطل الروائي بجائزة أحسن صورة في مسابقة عالمية في باريس، و هي فرصة مناسبة لتصور لنا الروائية ذلك المشهد الدموي الجلل الذي خلدته تلك الصورة:"ماذا تراه رأى ذلك الصغير ليكون أكثر حزناً من أن يبكي؟ (...) هو الآن مستند إلى جدار كتبت عليه بدم أهله شعارات لن يعرف كيف يفك طلاسمها، لأنه لم يتعلم القراءة بعد. و لأنه لم يغادر مخبأه، فهو لن يعرف بدم من بالتحديد وقع القتلة جرائمهم، بكلمات كتبت بخط عربي ردئ، و بحروف ما زال يسيل من بعضها الدم الساخن. أبدم أمه، أم بدم أبيه، أم بدم أحد إخوته؟

هو لن يعرف شيئاً. و لا بأية معجزة نجا من بين فكي الموت ليقع بين فكي الحياة. و أنت لا تعرف بأية قوة، و لا لأي سبب تركت الموت في مكان مجاور، و رحت تصور سكون الأشياء بعد الموت، و صخب الدمار في صمته، و دموع الناجين في خرسهم النهائي"[1].

إنه خطاب يفي بكل مقومات استحضار المشهد المأساوي المصور و الناطق في صمته بفداحة ذلك العنف المهول الذي هز القرية التي زحف عليها القتلة في منظر ذلك الطفل البائس؛ الناجي الوحيد من أسرته، ليكون وسط ذلك الديكور

---

[1] – أحلام مستغانمي: **عابر سرير**، ص 32- 33 .

الخرابي الهائل بؤرة الصورة، و الشاهد الوحيد على المجزرة التي نقلتها لنـــا الكاتبـــة ببراعة في عبارة"صخب الدمار في صمته، و دموع الناجين في خرسهم النهائي".

و نلاحظ هنا أيضاً عدم إغفال الكاتبة لاستراتيجية التقاط المقومات الحسية للمشهد، من إسماع صخبه، و صمته، و إبصار ألوان المجزرة، و مـــا خلفتـــه مـــن إحساس بالحزن و الحسرة و الذهول.

و هو الإحساس الفجائعي نفسه الذي تنقله إلينا الروائية في روايتها "فوضى الحواس" حيث تلتقط مشهداً من قتل الصحفيين و مثالهم هذه المرة عبد الحق الذي راحت تطارده و لم تعثر أخيراً إلا على خبر نعيه في جريدة، مما جعلها تصور لنـــا طريقة قتل فيها الكثير من التقاليد الإرهابية في التمثيل بجثث من اصـــطادوا مـــن صحفيين:"اختُطف عبد الحق من أمام مسكن والدته في سيدي المبروك، وكان قـــد حضر سراً ليودعها قبل سفرها إلى "العمرة"أول أمس، و عثروا علي جثته البارحة، مقتولاً برصاصة في الصدر..و أخرى في جبينه. أي أنه شاهد قاتليه و هم يطلقـــون النار عليه، دون أن يتمكن من الدفاع عن نفسه، لأنه قتل و هو مغلـــول اليـــدين. ربطت يده اليمنى بحزام بنطلونه، و اليد الثانية بسلك حديدي متصل بالحزام أيضاً، و وجد منكباً على وجهه على حافة الطريق"[1] .

.يمثل هذه المشاهد- التي تستعين في رسم تفاصيلها بكل ما يمكن أن تلتقطـــه الحواس من مناظر ملونة و أصوات مصطخبة، و روائح تشترك طعـــم المـــرارة و الغرائبية التي تتوزع على زوايا النص- يصل الخطاب رويداً رويداً عـــبر ســـيولته الحوادثية إلى ذروته الدرامية التي يستهدفها الروائي. و قد تم ذلك كما تتبعنا مـــن خلال التركيز الواضح على تقنية التصوير الديكوري العمودي المعمق الذي أثبـــت فاعليته في بعث الحياة و الحرارة في المشاهد المصورة من قلب الحدث، و هي تمامـــاً

---

[1] _ أحلام مستغانمي: **فوضى الحواس** ص 350.

التقنيات المستعملة في مجال الصورائية الحديثة، و لم يغفله- كما نرى- الروائيـــون الجزائريون في تصوير مشاهدهم المأساوية في بنيتها الحدثية.

الوظيفة الثالثة: المنطق المأساوي لعنف التاريخ (خطاب التسليم)

بعد رحلة كاملة؛ بداية من الهاجس المأساوي، و مروراً بالوقع الفجائعي للحدث الذي صوره الروائيون بشتى النعوت التقنيات التي تراوحت بين البانورامية الأفقيـــة إلى الديكورية العمودية، حيث عبروا عن رفضهم و تطيرهم من المنطـــق الخـــراب الذي بات يحكم هذه البلاد، ها نحن نصل معهم إلى المنقلب المأساوي و المشـــهد النهائي الذي يتمخض عنه الموقف الدرامي العام الذي يخلصون إليـــه، مســـلِّمين بفداحة المأساة و انقطاع السبيل دون معالجة هذا الجرح الغائر الذي بات خنـــدقاً انجرت إليه بلاد بأسرها، فأعلنوا التسليم للأمر الواقع انطلاقاً من الوعي بصـــعوبة الخروج من دهليز المأساة، و الفوضى العارمة التي أفرزتها على جميع الأصعدة.

و لعل موضع الإدانة يكمن في خطاب التاريخ الذي لم يكـــن منصـــفاً في نظرهم في حق الجزائري، الذي تقاذفته أمواج هذا التاريخ و رمته جريحـــاً علـــى قارعته.

- الطاهر وطار:

و لأن المأساة أصبحت منطقاً مسلّطاً على يوميات الجزائري، فإننا لا نتفاجأ إذا وجدناها تشكل لدى الروائيين منطقاً للخطاب التسليمي الذي يصـــور الفـــرد الجزائري و قد حلت عليه لعنة التاريخ. فانهار جراء المحن المتتالية عليه وصـــولاً إلى هذه المرحلة التي مثّلت نقطة الانحناء و السقوط أمام جفاء التاريخ وجوره.

فحسب "الطاهر وطار" كي يكون المرء جزائرياً:" ينبغي أن تـــتمكن منـــه جميع اللعنات؛ أن تنفذ فيه دعوة تنهينان ملكة الهغار، إلى جانـــب دعـــوة الملـــك يوغرطة المخدوع، إلى جانب دعوة عقبة بن نافع المقتـــول، إلى جانـــب دعـــوات

البحارة الذين أغرقهم في الأطلنطي و المتوسط"[1]. أو أن التاريخ نفسه أصبح لعنة على الجزائري لفرط جوره و تجهمه، جعل من الجزائري بحسب الروائي: شمعة في دهليز: "...ليرقص. ليرحل عبر الأزمنة و الأمكنة، خاطرة تاريخية، هاهنا جِمال القبائل الصحراوية المغيرة يربض تحتها المحاربون البربر، و ها هنا خيول الوندال النافرة من رائحة الجِمال، ها هنا المحنة الأبدية لهذا الشعب الذي لم يسترح يوماً، ها هي عيون الذئب المطارد عبر القرون تحدق في الفريسة بعد أن انهارت.
ها هنا الجزائري ابن الجزائرية.
شمعة في الدهليز"[1].

بهذا الخطاب التسليمي يقدم لنا روائي التسعينيات شخصية الجزائري في صورة منهكة، و قد تناوشته المحن عبر تاريخه الذي لم يمنحه برهة لالتقاط أنفاسه، و هو الذي"لم يسترح يوماً" حسب الطاهر وطار الذي وصفه في صورة نهائية كـ"شمعة في دهليز" و لا أظنه يقصد سوى دهليز التاريخ الذي أظلم على الجزائري في هذه المرحلة.

إنه الدهر الذي عاقب هذا الشعب المدان عبر الأزمنة :" دهر كامل من الحرمان و الشقاء، سبع سنوات من الحرب الضروس، يكفي ليلتفت الناس إلى شؤونهم و شؤون أهليهم، و الشعب الجزائري لو أراد اليوم أن يلتفت إلى الوراء للزمه توقفاً كاملاً، فهذا الوراء جبال و كتل من الآلام و الجراح، و المتاعب، من البطولات، و الانخذالات و الانكسارات، تبلغ أحياناً حداً لا يصدق الإنسان أن طاقة بشرية ما تتحمله"[3].

---
[1] – الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 172.
[2] –نفسه : ص 76.
[3] – نفسه: ص 81.

و كأن الشقاء لعنة سلطها التاريخ على الجزائري لتحل محل القدر الـــذي صـــاغ مأساة البطل المأساوي في الملاحم القديمة[1].

- *الأعرج واسيني*

و يرسو خطاب "الأعرج واسيني" على الحقيقة نفسها في خطاب التـــاريخ الذي أردى الجزائري الثائر أبداً جريحاً على قارعة التاريخ، يخاطبنا الأعرج واســـيني بضمير الجمع مُسلِّماً بحقيقة المآل الذي صـــار إليـــه الجزائـــري عقـــب عشـــرية التسعينيات**:" ..**الرصاصة في دماغك هي جزء من الذاكرة المجروحة**(...)**كلنا يحمل في الدماغ رصاصات، بل عيارات مدفعية، نحمل حزناً بثقل القرون الـــتي مـــرت بجفاف مدقع لم نرث منها إلا كيف نموت**"**[2]**.**

و بنفس ضمير الجمع يواصل رسم المآل الخيبوي للفرد للجزائري في تاريخه الراهن فيخاطبنا**:"** إننا نموت بشكل مجتزئ يموت الفرح، تموت الـــذاكرة، تـــنحني الأشواق، ندخل في الرتابة ثم ننسحب**(...)** شئ ما يتآكل يومياً في داخلنا**"**[3]**.**

يرتبط هذا الوضع الباطني المتأزم بأزمة و توتر مع التاريخ الذي فرض واقعـــاً نشازاً أصاب الذات فانطوت على تلك الشاكلة التي صورها "الأعرج واسيني"، و ها هو يتحدث بلسان الأبطال المأساويين**:**"هذا الله تخلى عنا كلية في هذا الفقر**"**[4]**.**

لا يمكن أن نفهم هذه الكلمة في هذا العصر، أو نجد لها دلالـــة مقنعـــة، أو وجهاً منطقياً إلا بإدراجها ضمن خطاب التسليم بالوضع الراهن، الذي يجعل منـــه

---

[1] - و أحياناً يسمى البطل المأساوي في الروايات و الملاحم القديمة "**البطل القدري**"، لأن شقاءه يأتي عن لعنة تلحقه جراء فعل ليس مسؤولاً عنه بل مقدر عليه رغم أنه من صنيع يده، و في هذا السمت يسير المصير المأساوي لأوديب في مسرحية سوفوكليس المأساوية"أوديب ملكاً"، و أغاممنون في إلياذة هوميروس. و أوديس في الأوديسا. ينظر :

- مسرحيات سوفوكليس: (إلكترا، أياس، أنتيجونا، أوديبوس ملكاً) نقلها إلى العربية طه حسين تحت عنوان" من **الأدب التمثيلي اليوناني**- سوفوكليس" (مرجع سابق) ص 231.

و ينظر: -HOMERE : **L'odyssée** -Traduction Mario Meunier édition Librairie générale française paris 1973.p 16 et 160.

[2] – الأعرج واسيني: **سيدة المقام،** ص 144.

[3] – نفسه ص 235-236.

[4] – الأعرج واسيني: **حارسة الظلال،** ص 81.

الروائي وضعاً منطقياً، فحسبه:" كل شروط التفكك الآن متوفرة، لأنهم إذا حكموا لن يحكموا إلا الرماد"(1) .

هذا ما خلف التاريخ للجزائري الذي كان يعتقد أنه ورث في الاستقلال كنزاً هو الجزائر، لكن الخطاب السوداوي في مرحلة التسعينيات جاء ليقلب دلالة ذلك الحلم في تلك المقاطع السردية التي يعلق بها الروائيون على المشاهد النهائية للمجازر، و هو ما يثبت أن هذا الكنز قد حوله زمن الفتنة في مرحلة التسعينيات إلى حفنة من رماد.

- أحلام مستغانمي

و سنجد الخطاب نفسه تطلقه "أحلام مستغانمي" على التاريخ الراهن في إدانته للجزائري في هذه المرحلة. فهي إذ تسلم بجبروت التاريخ و انسحاق الجزائري بين يديه تستنهض هذا الأخير ليطرح أمامنا نظرته الناقمة على التاريخ الذي لم يهادنه يوماً.

فوضعت التاريخ الغاشم بين يدي شخصياتها تتناوشه بالنقاش؛ ففي رواية ذاكرة الجسد يتطارح كل من البطل خالد بن طوبال و خطيبته قضية عنوانها "التاريخ"بعد أن حال بينهما الموج، و صيرتهما محنة الجزائر إلى فراق لا فكاك منه، فتقول له: " وحدك تعتقد أن التاريخ جالس مثل ملائكة الشر و الخير على جانبينا ليسجل انتصاراتنا المجهولة..أو كبواتنا و سقوطنا المفاجئ نحو الأسفل.

التاريخ لم يعد يكتب شيئا إنه يمحو فقط "(2). و من هنا تبدأ صورة التاريخ تحولها السلبي في منظور الشخصيات لندرك صفحة بعد أخرى أن بين الجزائريين و تاريخهم الذي تنكر لهم و تنكروا له قصة مأساوية قديمة فيجيبها خالد : "هكذا التاريخ عزيزتي،و هكذا الماضي ندعوه في المناسبات ليتكفل بفتات الموائد"(3).

---

(1) – الأعرج واسيني: **حارسة الظلال**: ص 98.

(2) – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**،ص:277.

(3) - نفسه،ص:278.

و في الرواية الثانية "فوضى الحواس" يتكرس هذا الخطاب بصورة مأساوية أعمق حينما يخوض الجزائري مع نوائب تاريخه معارك خاسرة بعنفوان عناده، و كبريائه حتى في حالات اليقين بالسقوط:" في زمن سابق كان الجزائريون يصرون على كتابة التاريخ بغرورهم "حادثة المروحة" الشهيرة نفسها،و التي صفع بها الداي وجه القنصل الفرنسي،و التي تذرعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر بحجة رفع الإهانة،ليست إلا دليلا على كبريائنا،و عصبيتنا،و جنوننا المتوارث"(1).

هذا دون أن تنسى الروائية ما افتكه التاريخ المعاصر من خيرة رجالات الجزائر في مرحلة التسعينيات و في رواياتها الثلاث أمثلة عدة كمقتل محمد بوضياف مثلاً:" قبل التاريخ بقليل كان اسمه محمد بوضياف..اللحظة لم يعد له اسم منذ خطا على تراب الوطن أصبح اسمه هو التاريخ. أليس التاريخ هو ما يمنع المستقبل أن يكون أي شئ؟"(2).

و في الرواية الثالثة "عابر سرير" يتحول الخطاب الروائي إلى مواجهة سافرة يتلاعن فيها التاريخ و الجزائري الذي سقط على عتباته في مرحلة التسعينيات فيقول هذا الأخير مسلماً بالهزيمة و الانكسار. و هذا ما يكشف عنه هذا الحوار بين زيان (خالد الأول في رواية ذاكرة الجسد) و الراوي خالد الثاني حينما قال الأول للثاني :"خليك متسجيل يا راجل..التاريخ "الحلوف" راه يسجل. قلت مازحا:

-التاريخ يسجل لكن أنا أنشر أريد أن أنشر هذه المقابلة كشهادة عن تلك المرحلة"(3).

و بعد إدراك هذه الصورة المأساوية للجزائري المنهزم عبر تاريخه لم يعد من سبيل أمام هذا الأخير إلا المكاشفة بحقيقة الانكسار ، و التسليم بالهزيمة أخيراً،

---

(1) – أحلام مستغانمي: **فوضى الحواس**،ص:144.
(2) –نفسه ص:240.
(3)- أحلام مستغانمي: **عابر سرير**، ص:165.

ليخر صريعاً في مهب التاريخ الذي قذفه في مرحلة التسعينيات في قعر بالوعة مـــن المحن لم يعرف لها مخرجاً: "بإمكاننا الآن أن نواصل التراشق بذلك الكم من الأسئلة ما عدا السؤال "من يقتل بوضياف؟ " صار ((صوب أي مصب ذاهب بنا الوحل)) ((صوب أي وحل ذاهب بنا التاريخ ؟))"[1].

و لأنه أدرك فداحة الخسارة و غور الجرح، رجع إلى نفسه يعاتبها عنـــدما فشلت كل مساعيه و انكسر في صراعه مع تيار التاريخ:" من أنت حتى تغير مجرى التاريخ، أو مجرى نهر لست فيه سوى قشة يجرفها التيار إلى حتمية المصب؟"[2].

و في تعليق كأنما يخرج من فم بطل مأساوي أسطوري، شبيه بذلك الـــذي أطلقه الأعرج واسيني في نهاية رحلته المضنية الواصفة للحدث المأساوي تقول أحلام مستغانمي على لسان أحد أبطالها "...منذ تخلي التاريخ عنا و نحن هكذا..."[3].

و هي إشارة إلى حالة اليتم التاريخي الذي نشأ الجزائري في ظله، و ها هو يصل في مرحلة التسعينيات إلى حالة تسليم نهائي بالمصير الذي صـــار إليـــه في التـــاريخ المعاصر .

و هذا ما يدعم أطروحتنا الأولى التي انطلقنا فيها من فرضية راحت تتأكـــد من فصل لآخر و من نقطة لأخرى؛ و هي أننا بصدد رواية تاريخية بامتياز. يلعـــب فيها التاريخ بما هو الدال و المدلول؛ دور البطل المنتصر، و يترك البطل المأســـاوي منهزماً في ساحة المعركة التي وصف الروائيون في هذا الفصل أطوارها بكل ما أوتوا من قدرات على التجسيد و التصوير في مشـــاهد احتضـــنتها المحـــاور الـــثلاث السابقة(هاجس الأزمة و بنينة الخطاب الفجائعي- التصوير المشـــهدي للحـــدث المأساوي(خطاب الرفض)- المنطق المأساوي للتاريخ (خطاب التسليم).

---

(1)- أحلام مستغانمي: **عابر سرير**، ص:165، ص:167-168.

(2) – نفسه ص 303.

(3) – أحلام مستغانمي: **عابر سرير**: ص 173.

فكل ما بدأ به الروائيون هو وصف للحال المرضي الذي تعيشـــه الـــبلاد و يعانيه الروائي من قلق و حيرة يعكسها خطابه الفجائعي، و أن ما انتهى إليـــه كل منهم هو تموقف شخصي من الأزمة سواء ما تعلق بصناعها أو بضـــحاياها أو بتداعياها و مخلفاها المؤسية. مما أفضى إلى بناء موقف درامي يقـــوم علـــى المحاور الثلاثة التي مثلت وظائف سردية، أو وحدات، أو حوافز تأليفية حســـب الاصطلاحات التي بسطناها في المدخل النظري لهذا الفصل الأول.

و سنخصص الفصل الثاني من هذا الباب لتقديم الصور التي وجدها روائيـــو التسعينيات خليقة بهذا البطل المأساوي الذي ترك تاج الانتصار الروائي في زمن ملحمي قديم، فيما حرمه التاريخ الحديث مذاق الانتصـــار. فبُعـــث في صـــور مأساوية لا تبدو بعيدة عن الوضع الشتيت الذي عايشه الروائـــي كمـــواطن و مبدع مفجوع بأزمته المعبر عنها في رواية التسعينيات.

ثالثاً- بنية الخطاب المأساوي للحدث:

ينبني الحدث المأساوي في رواية التسعينيات على تلك المقومات المشـــهدية، أي على جملة من تقنيات التصوير، التي يعبر مضمون، أو موضوع صورها علـــى الشكل المأساوي الذي يريد الروائي أن يخرجه إلى العالم. و في ذلك استبطان لغاية أخرى هي:" كيفية تقديم الصورة المأساوية" و هـــي مســـألة تتعلـــق و لا ريـــب بالأشكال الخطابية الحاملة للمضامين الرسائلية، فتتصف بصفاها و تتلون بلوها.

و يحمل الشكل ها هنا دلالته من الطريقة التي تم بها تصوير الحدث، و الـــتي كشفت عنها مقاربتنا القائمة على استخراج الوظائف الســـردية، بـــأن الخطـــاب المأساوي للحدث كامن في ثلاثة محاور رئيسة منحت بعداً ثلاثي الزوايا، تموقـــع في كل زاوية لون خطابي يلامس عمقها. و تتمظهرهذه المحاور بصـــورة أو بـــأخرى لدى كل روائي– باعتبارها وظائف سردية للخطاب المأســـاوي- للخطـــاب في محاور ثلاث صغناها وظيفياً تحت العناوين التالية:

- المحور الأول: "هاجس الأزمة و بنينة الخطاب الفجائعي":

و هو البنية الأولية التي يقوم عليها الشكل المأساوي، و هـــي بنيـــة وصـــفية، تستجمع ملامح الصورة المأساوية من الداخل، أي أنها تقوم علـــى اســـتبطان الإحساس، و استنطاقه من أعماق أبطال الروايات، و كانت التقنية الخطابية في هذا الاستغوار لأحوال النفس المأزومة، تترواح بين الحـــوار الـــداخلي و تيـــار الوعي، فكان أن برزت لنا ثلاثة أضرب من الوصف هي:

1- وصف الوجه الشاحب و المآل الخائب للوطن.

2- وصف حالة الانصدام و الذهول كمكونين رئيسين للهاجس الأزموي.

3- ارتهان الهاجس الأزموي بالهاجس الوطني متقاسمين دلالـــة الموقـــف الـــدرامي النهائي.

- المحور الثاني: "التصوير المشهدي للحدث المأساوي(خطاب الرفض)".

و إذا كان المحور الأول قد اختص بتقنية الوصف الاستبطاني القائم على التقنيتين الخطابيتين الحوار الداخلي و تيار الوعي فإن المحور الثاني هذا، يختص بتقنيـــات التصوير، التي أجملناها في تقنيتين أساسيتين:

1- المشهدة العامة، البانورامية

2- المشهدة الخاصة: الديكورية

الأولى تمسح المناطق الساخنة، و تقدم صورة شاملة يغلـــب عليهـــا اللـــون الأكثر طغياناً، و المشهد الأكثر تكراراً، و الطريقة الأكثر اعتماداً، و الصـــورة الأكثر تداولا للموت، كيما نحصِّل الموقف العام، و الملامح المتجانســـة الـــتي غلبت على الصورة في كليتها.

أما التقنية الثانية: ***المشهدة الخاصة***أو ***الديكورية:*** فهي تسليط للضوء علـــى ملمح بارز يكون قد استوقف هذا الروائي أو ذاك. و هـــذه التقنيـــة ليســـت متعارضة مع الأولى بقدر ما هي مكملة لها، بحيث لا يمكننا تعـــرف الصـــورة

الكلية البانورامية دون معرفة أبرز الملامح التي استثارت المصورين، فتم تبئيرها، و تسليط الضوء عليها، فهي أكثر دلالة من غيرها بالضرورة، و هي الملامح التي ستكون بلا شك حاسمة في تشكيل الموقف النهائي، أي الموقف المأساوي من تلك الأحداث المأساوية الموصوفة و المصورة.

- المحور الثالث: "المنطق المأساوي للتاريخ (خطاب التسليم)"

و هذا المحور الأخير هو الحامل للموقف المأساوي النهائي. و هو الذي عثرنا فيه على الإجابة عن السؤال المأساوي الذي استجدته الرواية الجزائرية؛ فليس وصف و تصوير الحالة المرضية، أمراً متوقفاً على مجرد الوصف أو مجرد التصوير بل إن هناك غاية من وراء ذلك و هو التموقف من الصورة و هو الذي يهمنا كخلاصة لهذا الفصل.

و بالفعل فقد أوصلتنا كل صور الخراب الملتقطة، و الموصوفة على موقف متذمر، و ساخط ليس على مصير الموت كما كان سائداً في الأدب الملحمي، و لا على الوجود كما كان الشأن في الموقف المأساوي في الرواية الأوربية، بل على التاريخ، أو بالأحرى على الوجود في هذا التاريخ. و ما تعليقات الروائيين على صورهم الفجائعية، و طرائق تصويرهم إياها، ثم تعليقاتهم الختامية من ورائها، إلا دليل على ذلك.

و لا بد أن نشير بأن هذا الموقف النهائي الذي رسمته رواية التسعينيات الجزائرية في هذه الدراسة بالخصوص، هو نتاج لاستراتيجية الوظائف السردية، في نظرية الروائية الأوربية لكننا استخدمناها بطريقة تجعل مضمون الوظيفة هو الذي يحدد الشكل المأساوي للخطاب. و بالتالي الموقف العام من خلاله و هو تكييف يساير طبيعة هذه الدراسة و غايتها.

الفصل الثانى

بنية الخطاب المأساوى من خلال وظائفية

الشخصية المأساوية

أولاً- شخصية البطل في نظرية المأساة.(التأسيس النظري الإيديولوجي)

I. - من البطل(الملحمي) النبيل إلى البطل(الروائي) المنحط..

لقد كان أمراً استراتيجياً في ***"الفن الملحمي العظيم"***[*] أن تتبوأ الشخصية الرئيسة مركزاً مرموقاً في القصة المحكية، حتى تكون بؤرة تستجلب انتباه القارئ و

[*] - المصطلح لـ هيجل:
- نظر جورج لوكاتش: الرواية التاريخية ص: 100-99-89 George LUKACS :Le roman historique : p 89-99-100

تثير بتحولات مسارها الدرامي عواطفه تجاهها، إذا ما نجح ذلك التمثل التراجيدي لمصيرها في تأهيلها لأن تكون ضحيته الأثيرة، فتلقى منه المؤازرة و التعاطف اللامشروطين على مدار سيرورة الحكي المتواترة بين الخطيئة و اللعنة و التكفير عسى أن تحقق في النفس الإنسانية شيئاً من التعاطي الأخلاقي مع الموقف؛ و هو المفهوم الذي أطلق عليه أرسطو قديماً مصطلح التطهير.

أما في الكتابة المعاصرة فإننا نشهد العكس تماماً، فإذا "لم نعد إلى الماضي (...) فإننا لا نجد لدينا العدد الكافي من المرشحين لهذا الموقع، ذلك أنه في نظامنا المعاصر، كلما زاد الشخص سمواً، كلما تعاظمت المسؤولية و تقيدت الحركة.
فمدير الحانوت أو المشرف على الطلاب (لتحرره من أية مسؤولية ضخمة) يستطيع أن يمارس سلطته بسهولة أكبر مما يتاح لرئيس وزراء، أو لمدير شركة تجارية، أو لمدير جامعة.

أما في الدراما(...) فإننا نجد أناساً عاديين يقومون بأدوار أبطال(...)، و على الرغم من ذلك فإن هذه الشخصيات العادية، إذا ما عرضت على المسرح أو على صفحات رواية قصصية، ربما اكتسبت لها مكاناً في أذهاننا أكثر ثباتاً و وثوقاً مما يكون لأناس تبوأوا مناصب أعظم"[1].

لقد بات البطل التراجيدي إذن "واحداً منا"[1]، و لن يكون في الخطاب الروائي أو الدرامي المعاصر، في منأى عن ارتكاب أعظم الخطايا، و أفدح الجرائم، و لا نستبعد إيجاده على أرصفة الجريمة أو الجنون.

غير أنه لا يفتأ في كل ذلك يذكرنا بالمستوى الحضاري الذي بلغه الإنسان في تاريخه الحاضر. لذا فلا يمكن أن يكون هذا البطل المنحط سوى ممثلاً للإنسان المعاصر، الذي بات مزاملا لبطل تراجيدي"لا يعرف تبعة العزلة الموجعة و هو في

---

[1] – مولين مرشنت، كليفورد ليتش: **الكوميديا و التراجيديا**، ترجمة علي أحمد محمود، مراجعة شوقي السكري و علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، عدد 18 جوان 1979.ص 145.

[1] –الرأي لجوزيف كونراد، نقلاً عن مولين مرشنت، كليفورد ليتش : **الكوميديا و التراجيديا**، ص 155.

المترلة الثانية(أي قارئا) بل يجد العزاء في قدرته على البكاء و التفجع (...) فالدموع و الصرخات، تخفف من حدة الألم، أمنا الزفرات المكتومة، فعذاب مقيم"[2].

و هذا التحول في مسار الشخصية المأساوية، بين القديم و الحديث إنما يـــدل على انتقال وظيفي، سواء على المستوى الحضاري للإنسان في وضعه التـــاريخي، أو على مستوى ممثليه في الفنون السردية التي تترجمه، مسجلة ذلك الانتقال من قضايا مجتمع مندثر العهد(الملحمة) إلى قضايا تخص مجتمع إشكالي النهضة و الإنسان.

لذلك لم يكن للرواية خيار في منحنا بطلا إشكالياً مصاباً بأمراض عصـــره. الأمر الذي جعل جورج لوكاتش يصفه بأنه:"بطل إشكالي يقوم ببحث منحط، أو شيطاني، عن قيم أصيلة في عالم منحط"[3].

و هذا الموقف يبدو مستوعباً بصورة تأليفية و ناضجة من طـــرف تلميـــذه لوسيان غولدمان، و هو يرسم مسار سوسيولوجية الروايـــة، حينمـــا رأى بـــأن "القطيعة الجذرية بين البطل و العالم، وحدها يمكن في الواقع أن تؤدي إلى المأساة أو الشعر الغنائي، و غياب هذه القطيعة بينهما، أو حضـــورهما الطـــارئ يـــؤدي إلى الملحمة أو الحكاية، و بتموقعها بين الاثنين تتخذ الرواية طبيعة جدلية، حينما تأخذ على وجه التحديد؛ من جهة الوحدة الأساسية بين البطل و العالم التي يفترضها كل شكل ملحمي، و من جهة ثانية بالقطيعة التي لا يمكن تلافيها بينهما.

إن مجموع البطل و العالم يخلصان معاً، بما أن كلاهما مـــنحط إزاء القـــيم الأصيلة إلى ذلك التعارض الناشئ عن الفرق في الطبيعة بين الانحطاطين"[1].

و هذا ما يجعل الشخصية أكثر انغماساً في الحدث التـــاريخي، إن لم تكـــن إحدى بناته الشرعية، "و بدونها تصبح حركية الرواية، كعامل محدد، مستحيلة بـــل معدومة تماماً"[2].

---

[2] – الرأي لـ كيرك جارد، عن مولين مرشنت، كليفورد ليتش، نفسه، ص 155 (بتصرف).

[3]– Lucien GOLDMANN : **Pour une sociologie du roman** Edition, Gallimard, collection idée, paris 1964 p 23.

[1] – Lucien GOLDMANN : **Pour une sociologie du roman** : p 24.

و مهما يكن من أمر الرواية المعاصرة فإنها لم تختلف في الإطار التعبيري العام عن دورها الفني الذي يصنفها شكلاً ملحمياً بامتياز؛ و هو الوظيفة التاريخية التي تضطلع بها و التي تخولها المضي قدما في رسم ملامح إنسانها حيث حل.

و لا بد- لكي نتمكن من ضبط الصورة الكاملة للبطل الروائي- أن نبحث عن أهم السمات النصية التي لحقته عبر التاريخ الأدبي الذي عظمه في أكبر المؤلفات الدرامية، غير أننا لا نرى حتى الآن عاملاً آخر من عوامل العظمة في هذا البطل سوى مأساته التي خلدته في الذاكرة الأدبية الإنسانية.

II. - المأساوي في بنية الشخصية- المصطلح و الحامل

1- مصطلح المأساوي

لما كان لكل فن مصطلحاته الأثيرة فقد اختارت الكتابة المأساوية منذ عهودها اليونانية ترسانتها المصطلحية ذات البعد الوظيفي في رفع الحس الدرامي لقارئها، مضاعفة في الوقت ذاته من مسؤوليته الإنسانية من خلال تزكيته للمسار الفجائعي الذي يسلكه البطل المأساوي.

و من بين أهم المصطلحات الوظائفية التي شكلت قوام العمل المأساوي في الكتابة الأدبية؛ (سواء كانت ملحمية، أو درامية(مسرحية)، نجد:

---

[2] – إبراهيم عباس: الرواية المغاربية- **تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي**، دار الرائد للكتاب- الجزائر، 2005 ص347.

أ- المفارقة: *Le paradoxe*

نشير إلى أن المفارقة التي نقصدها هي التي قصدها أرسطو في كتابه فن الشعر بمعنى انقلاب الحال و ليست المفارقة البلاغية الساخرة L'ironie.

و المفارقة في المأساة "هي البداية و الأصل في الحدث الدرامي، التي ليس معناها الاختلاف و التضاد. فلأبيض و الأسود لا يكونان هذه المفارقة، و القزم و العملاق لا يكونان مفارقة، و الضعيف و القوي لا يكونان مفارقة هكذا..."[1] ما لم يترتب على ذلك الاختلاف حدث مغير للأوضاع السائدة قبله؛ أي تحول في المصير: من العادي إلى الدرامي، و من السعادة إلى الشقاء. و هو ما يصور لنا موقفاً مأساوياً ناتجاً عن تلك المفارقة الدرامية التي تحرك صراعاً ينتهي حتماً إلى انقلاب ما يغير مجرى الأحداث، و هكذا تتناسل القصص في تركيبها التراجيدي.

و يذكر أرسطو في الفصل الحادي عشر من كتابه "فن الشعر بأن المفارقة أو كما ساقتها بعض الترجمات"**انقلاب الحال**"[2] : "هو التغير الذي ينقل حالة الأشياء (...) إلى نقيضها (...) و مثل ذلك في أوديبوس: هنا نقيض الأشياء يقدمها الرسول الذي يكون وصوله ليفرح أوديبوس و يزيل مخاوفه بخصوص أمه، فيكتشف بذلك سر مولده"[1] و تنقلب حاله إلى الشقاء الخالص و تنتهي بانتقامهمن نفسه بصورة فاجعة (فقأ عينيه). و هكذا يؤدي الاستكشاف إلى المفارقة أو الانقلاب.

و يعلق أحد النقاد على تقنية المفارقة في الخطاب المأساوي:" بأن انقلاب الحال يشير إلى ما يحدث عندما (يكتشف المرء أن أفعاله...تؤدي إلى نتائج هي على النقيض المباشر مما قصد الفاعل أو توقع). و هذا بالطبع يناسب مثال أوديبوس

---

[1] - رشاد رشدي: **الدراما من أرسطو إلى الآن**، ، دار العودة .بيروت- لبنان، الطبعة الثانية 1975.ص 21.

[2] – ينظر : **موسوعة المصطلح النقدي**: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة – المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت لبنان، الطبعة الثانية 1983- المجل االأول ص 117.

[1] - أرسطو طاليس : **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت. الطبعة الثانية 1973. افلفصل الحادي عشر : ص 213

الذي ساقه أرسطو"[2]. و المفارقة تقنياً تأتي دوماً بعد استكشاف البطل للحقيقـــة، إماطته لحجاب الجهل الذي كان يلفه. ما يعني أن مسألة الجهل بالحقيقة التي تركن قبل الاكتشاف و المفارقة هي من مشمولات القدر المأساوي الذي مثَّــل جـــوهر التساؤل في الكتابة المأساوية منذ أقدم العهود. و انجرت عنه مواقف متباينة.

ب- الموقف المأساوي: *La situation tragique*

لقد غدا مصطلح "موقف" من المصطلحات التي دخلـــت النقـــد الأدبي و الروائي خصوصاً، و هو مصطلح فلسفي و ليد الفلسفة الوجودية، و معناه: "علاقة الكائن الحي ببيئته و بالآخرين، في وقت و مكان محددين، و بهذه العلاقة يكشـــف الإنسان عما يحيط به من أشياء و مخلوقات، بوصفها وسائل أو عوائـــق في ســـبيل حريته، و لا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد، منوط بما يحيط بـــه من عوامل،و هذه العوامل مهما كانت درجة تعويقها، فهي التي تحدد مشروعه، و تكشف عن حريته"[3].

فالموقف إذن قوامه: العوائق، و مقاومتها، و هو الفعل الـــذي يحـــدد دور البطل، و مساره، و نسبة تقدمه أو تقهقره في إنجاز دوره، نجاحاً أو خيبة." و بـــه يكون الإنسان في تغير مستمر تبعاً لمشروعه، و ما يبذله من جهد فيـــه. و هنـــاك يتحقق وجود المرء عن طريق العمل و الصراع، بوجوده في حالة ما، و تجاوزه لهذه الحالة في الوقت ذاته، فما الوجود الإنساني الشرعي، سوى وجود في موقف."[1] و هذا ما خلق موقفاً محاكاتياً لمصير الإنسان و دوره في الوجود. و ما يترتب علـــى هذا الوجود من صراعات تعكر صفوه، و معوقات تقف في وجه الإنسان و تصنع مأساته،مانحة في كل ذلك معنى لحياته، و قيمة لوجوده، و تصوراً لمصيره.

---

[2] – التعليق للناقد الإنجليزي والتر لوك Walter LOOK نقلاً عن **موسوعة المصطلح النقدي** (مرجع سابق) ص 118.

[3] – محمد غنيمي هلال: **الموقف الأدبي**، دار العودة بيروت- لبنان، الطبعة الأولى 1977. ص 119-120.

[1]- Jean Paul Sartre **: L’être et le néant**, Edition Gallimard,N.R.F-Paris .1943.p638.

ج- التطهير : *La catharsis-(La purification*)

يرتبط هذا المصطلح الفني أيما ارتباط بالمأساة في تنظيرها الأرسطي؛ و هي تلك الدرجة من النقاوة و الصفاء الذي ينتاب الإنسان، جراء مشاهدة عقاب مسلط، أو مصير مشؤوم، أو انكسار وخيبة لإنسان يشبهه، يكون قد تعاطف معه في القصة، فيحدث التطهير جراء هذه القراءة المتأثرة و المتحيزة تعاطفاً مع البطل، ذلك أن إثارة عاطفة الشفقة و الفزع، من الكوارث و المصائب التي تصيب البطل، هو تطهير للنفس البشرية، و هو أحد أهداف الكتابة المأساوية حسب التعريف الأرسطي الذي يعرِّف المأساة بأنها: " محاكاة لفعل مهم كامل، له حيز مناسب، بلغة بها متعة بطريق الفعل لا بطريق السرد، بهدف إثارة الشفقة، و الفزع، لكي تصل بهذين الشعورين إلى التطهير"[2].

و حول هذا الرأي لأرسطو: " يبدو أن ثمة إجماع في الرأي أن المصطلح قد مثل في ذهنه بسبب رغبته في معارضة ما ذهب إليه أفلاطون، كما يتضح في الكتاب العاشر من **الجمهورية**، بأن الشعراء يجب لومهم و نفيهم، لأنهم بإثارتهم المشاعر، بما فيها الإشفاق، يعملون ضد واجب الإنسان في اتباع ما يمليه العقل. و لمناهضة هذا الرأي يؤكد أرسطو أن المشاعر تُطَهّر كذلك"[1].

و يعلق الناقد الإنجليزي "جون ملتن" على ظاهرة التطهير فيقول : "المأساة: كما يرى أرسطو لها قدرة إثارة الإشفاق و الخوف، أو الرعب لتطهر الذهن من تلك المشاعر و أمثالها، أي أن تهدئ و تخفف منها إلى حد الاعتدال بنوع من السرور الذي تثيره تلك المشاعر أو مشاهدتها عند المحاكاة الجيدة (...) فهكذا في الطب إذ ىتُستخدم الأشياء ذات الصفة و السحنة السوداوية في علاج العلة السوداوية، الحامض ضد الحامض، و الملح لإزالة الأمزجة المالحة"[2]

---

[2] – أرسطو طاليس : **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي،(مرجع سابق). ص13

[1] - **موسوعة المصطلح النقدي**(مرجع سابق)، ص 93.

[2] – نفسه ص 94.

فالمأساة تثير فينا حسب"أرسطو" عاطفتي الشفقة و الخــوف، دون شــعور بالألم الذي عادة ما يكون مصاحباً لهما، جراء الطابع الإنساني الشــمولي لــذلك الحدث المأساوي الذي يقع للبطل،"ذلك أن الشخوص التراجيدية كائنات مثلنــا. لكن لها من العظمة ما لا أمل لنا في بلوغه.

لذلك يكون لها القدرة على مواجهة مهمات تتجاوز إلى حد كبير ما يقع على كاهلنا؛ و من ثم فإن ما نشعر به عادة من مشاعر الشــفقة و الخــوف، يصــبح بالمقارنة، أمراً غير ذي بال"[(3)] . و هذا ما يسمى في نظرية الرواية بــــ***"المبالغــة المأساوية"*** و تتمثل في تصعيد الموقف المأساوي سواء علــى مســتوى البطــل و إحساسه بالعالم، أو على مستوى هذا العالم و تأليبه على البطل، قصــد التــأثير و استجلاب عاطفة القارئ نحو البطل فيؤيده و يقيل عثرته مهما بدر منه من أخطاء، في رحلته المتعثرة.

2- الحامل المأساوي:

إذا كان المتن المأساوي يقوم شكلياً على جملة من المصطلحات التي تؤطره في مسار النقد الروائي التقليدي، فإن ذلك المتن لا يستوي على صعيد المضــمون إلا على عوامل، أو بالأحرى**"حوامل"**[*] لا يمكنه أن يتحدد خارجها.

---

(3) – مولين مرشنت و كليفورد ليتش: **الكوميديا و التراجيديا**، (مرجع سابق) ص 158.

* - أحاول أن استنبط من قراءاتي لنظرية الرواية، و تاريخ تطور فكرة المأساوي فيها، مقاربة نظرية قد يكتب لها الاستمرار؛ تتمثل في مصطلح **الحامل**، الذي يضطلع بالسمة الإجرائية التي تمكنه من أن يكون مصطلحاً نقدياً حينما نعامله كوسيلة إجرائية أفرزتها الضرورة الوظيفية لدراستنا، و كدت – لولا أن المصطلح رائج في الدراسات البنيوية- أن أطلق عليه تسمية ***العامل***، لكنني ابتعدت عنه بحرف و جدته أقرب إلى تحقيق وظيفة حمل المعنى على المبنى فارتضيت له وظيفة الحمل.فمصطلح "***الحامل***"(الرائج في الدراسات النقدية الغربية تحت لفظ **Le pendant** (ينظر p187 **La naissance de la tragédie** :Friedrich. NIETZSCHE). يجد تأصيله في قول العرب " ما حملك على هذا؟"، أي ما الذي أدى بك و دفعك، و من ثم كان الحامل مصاقباً للمؤدى، و السبيل، و الجسر الواصل إلى المعنى المراد. عسى أن يؤخذ بهذه الفكرة - ***إذا لم تكن مسبوقة*** - من طرف الباحثين و النقدة، خاصة و أن مصطلحاً كهذا لا يمكن أن يكون رهين فكرة المأساة، متوقفاً عندها، بل إنه يتبع كل موضوع ممكن، باعتباره المقود و الفضاء و الجسر الذي يقود إلى ذلك الموضوع و يحمل مضمونه، فنحن لا نعدم، إيجاد حوامل متعددة لمختلف

فإذا كان مصطلح "المأساوي" قضية شكلية قد نعثر عليها فندرسها، و قد يتعذر العثور عليها فنبحث عن غيرها تحت مصطلح آخر، فإن "الحامل المأساوي" هو الجسر الذي يقودنا إلى أي قضية يتحقق فيها وجه من وجوه المأساة، أي هو الفضاء الذي تتبأر فيه مقومات القضية. فلا تحمل إلا عليه و لا تتأكد إلا بسبب مباشر منه. إننا في هذا التأطير النظري لما يمكن أن نطلق عليه :"نظرية الحامل"، نسعى إلى القبض على المقود الذي يسوق البطل و معه الموضوع بأسره، إلى مصيره المأساوي، و يمكن القبض عليه بكل سهولة إذا ما عثرنا بالآليات المنهجية المتاحة على الإجابة عن سؤال مفاده: ما الحامل المأساوي الحاسم و المباشر الذي قاد البطل و الرواية بأسرها إلى هكذا مصير ؟

و إلى المصير المأساوي في الروايتين الكلاسيكية و الجديدة يقودنا حاملان شهيران نحاول التقاط ملامحهما و أبعادهما الوظيفية.

أ- القدر : *Le fatum*[*] - (Moira[**])

لطالما كان القدر إشكالاً معلقاً بسؤال وجودي دارج في الفنون الأدبية قديماً و لا يزال يطرح حديثاً متخذاً صيغاً عدة على شاكلة :

- أي حدث كان حاسما في تشكل الموقف المأساوي بالنسبة للبطل ؟
- و ما هو الحامل المأساوي الذي يمكن أن يقوده إلى مصيره المشؤوم، أو النهاية المأساوية؟ هل يكمن في تهوره؟ أم في ضيق أفقه عن إدراك العالم؟ أم في ضعفه أمام

القضايا كأن يكون مثلاً: حاملا دراميا، و حاملا أسطوريا، و حاملاً تاريخياً...الخ. و حسبنا هنا تجريبه كمصطلح نقدي يتأطر بمقومات نظرية وظيفية و ليس مجرد كلمة عابرة في دراسة نقدية.

[*] - مصطلح لاتيني يشير إلى القدر، المتحكم في المصير. ينظر: . Alain Beretta : Le tragique. p 106

[**] - مصطلح – أطلقه الرواقيون (ذوي التوجه القدري) على سلطان القدر للاستزادة– ينظر مولين مرشنت و كليفورد ليتش : **الكوميديا و التراجيديا** (مرجع سابق)ص 150.

- و في الميثولوجيا الإغريقية، مويرا أو Les moires هن جيل يتكون من ثلاث بنات يمثلن القدر الإنساني أنجبتهن ثيميس التيتانية La titanide themis ابنة أورانوس (السماء) إلهة العادلة و القانون الإلهي و هي الزوجة الثانية لسيد اللآلهة و حاكم السماء زيوس Zeus بعد زوجته الأولى: أختها ليتوLéto و قبل الزوجة الثالثة و الأخيرة Héra و مجمل ما أنجبته ثيميس من زيوس ثلاثة أجيال (Les heurs الفصول) (**Les moires القدر**) (Astré المستقبل)- للتوسع ينظر الموسوعة الإلكترونية Encarta- Microsoft –USA. Prod- vol 2009 .

المسؤوليات التي يثقلها به وجوده؟ أو أن هناك شيئاً خبيئاً في الطبيعة الإنسانية قـــد يكون اسمه "مركّب الشقاء"، يسري في عروقه حيث حل، بغـــض النظـــر عـــن ملابسات الموقف الذي يوهمه بأنه سببٌ وحيدٌ في ما يقع له، بينما كـــان ذلـــك مسطوراً في طيات قدره سلفاً؟

تحيل تلك الأسئلة مجتمعة على سؤال باحث عن: من يوجه مصـــير الإنســـان؟ الذي يلوح سؤالاً وجودياً ينكفئ بالإنسان عود على بدء إلى تلك الأســـئلة الـــتي انطلق منها في مراحل التفكير الأسطوري، حيث يكون المصير المشـــؤوم ضـــريبة يدفعها الإنسان لقاء رغبته في الوجود. لأن هناك قوى خفية توجه حركته أطلـــق عليها قديماً "قوى الشر الكامنة" في الطبيعة، و نصطلح عليها اليوم بـــ"القدر" فيما تبقى الحقيقة في كل ذلك مبتغى ضنيناً لا يمكن البت فيه.

لذلك "فالتراجيديا تعرض أمامنا ما تكون عليه الأشياء، أو كما تبدو لكاتب يرى على الأقل في الوقت الراهن؛ أن قدر الإنسان لا ينفصل في نهاية الأمـــر عـــن الفاجعة، غير أن ذلك يتضمن القول بأن الإنسان – ربما لأنه خلق هكـــذا كائنـــاً حساساً- يجد نفسه يسهم في دفع عجلة الأحداث التي تؤدي بحياته في النهايـــة إلى كلمة مويرا Moira لدى الرواقيين Les stoïciens ، و التي تعني بالنسبة لنـــا محصلة الأشياء كلها التي كانت، و تكون، و سوف تكون في المستقبل"[1].

و على كل حال فإن القدر الذي يوجه المصير، الذي صنفه الفكر البشـــري مأساوياً، هو الفضاء الذي يتحرك فيه القصص الإنساني سواء كان دراميا تمثيلياً، أو شعرياً ملحمياً، أو نثرياً قصصياً، ذلك أنه يلف الإنســـان وســـط تلـــك الخلطـــة الوجودية، الغامضة، جاعلاً منه جزءاً فاعلاً و متفاعلاً من تلك القصة التي لم تكن يوماً سوى قصته.

ب- المأساوي: *Le tragique*

[1] –مولين مرشنت **و كليفورد ليتش:الكوميديا و التراجيديا**، (مرجع سابق) ص 150-151 (بتصرف)

أدبياً يتعرف المأساوي بكونه :"ما ينبثق عن المأساة باعتبارها فن خاص من الفنون المسرحية، و لكونه قد بُعِثَ إلى الوجود منذ القرن التاسع عشر، من الروايات المأساوية أو حتى من الشعر المأساوي(...) فإن المأساوي ينهض بالأساس من الفن المسرحي، و الذي يمكنه بطريقته الخاصة أن يجمد و يحفظ الصراعات. و تاريخياً؛ فكرة المأساة سابقة على فكرة المأساوي، فإذا كانت المأساة تتأرخ بالقرن الخامس قبل الميلاد، فإن كلمة "المأساوي" قد بُعِثَت أول مرة في فرنسا سنة 1546 عند فرانسوا رابيليه"[2].

ليتبلور المفهوم الوظيفي للمأساوي بعد ذلك في القرن التاسع عشر على يدي الفيلسوف الألماني هيجل الذي كرسه في مصطلحه الشهير: اغتراب الفرد "L'aliénation de l'individu" الذي أقامه بسبب الوضع المرضي للفرد ابن المجتمع الرأسمالي؛ الذي يستبشر خيراً بصناعة منتوج أو آلة يتوخى فيها النعمة و الرفاه، و إذا بها تحل محله، أو تتنكر له في السوق و تعلو عليه شأناً و سعراً، أو تتسبب في تخريب نظامه الأخلاقي و الاجتماعي فتقوضه، فيفر منها فزعاً شاعراً بذلك الاغتراب تجاه ما تصنع يداه من دمار للإنسان و هو الذي كان يرى فيها خير و الأمان.

ليكمل سارتر هذه الفكرة بعد قرن من الزمان حينما يرى فيها مصير البطل الروائي الذي يؤسس لمشروع لامع و متفائل تبشر به مقدمة الرواية، لكنه ينتهي إلى خيبة يهدم فيها كل ما بناه، كاشفاً لنا عن أن ذلك المشروع اللامع لم يكن سوى وهم خادع، و سراب لا أرضية له، ليؤسس لذلك الاعتراف الذي كرسه أول الأبطال المأساويين، من "دون كيشوت" إلى "مرسول"[1] مروراً "بمدام بوفاري"، و "جوليان سوريل"[2] .

---

[2]- Alin Beretta **: Le tragique**. p 04.

[1] – بطل رواية الغريب لألبار كامو.
[2] – بطل رواية الأحمر و الأسود لستاندال.

و قد بدا لنا أن فكرة المأساوي خلال كل رحلتها التأسيسية منذ القرن الثامن عشر مقسّمة تلقائياً إلى ثلاث مقومات تدور كلها حول البطل الذي لم يكن سوى إنسان هذه الحضارة المعالصرة.

ب-1 / المأساوي كإحساس بعدم الاكتفاء

تسوق لنا معظم الدراسات في هذا الموضوع بأن المأساوي كمفهوم قد "ولد أول مرة نتيجة عدم اكتفاء الإنسان بالوجود الذي مُنِح له،إذ لم يجده سوى حقيقة جزئية،أو وهم و خداع، سواء كان في الطبيعة،في المجتمع،أو في قلبه. فكل شئ هو بشاعة و جور، إلى درجة بات فيها الوجود ذاته شراً خالصاً.

كذلك البطل المأساوي؛ شأن، "إلكترا"، و "أنتيجونا"، باحث أبداً عن الثورة. و بالمرور من موضوع المعاناة إلى موضوع الفعل*، يبقى البطل حبيس سجن فعله الذي كان ميئوساً منه،و يحاول نيل خلاصه أو موته بفعل حر"[3].

و في اختياره الحر لخلاصه يكون هذا البطل قد افتك مصيره من اللآلهة، ليكون هو صاحب القرار، و هذا أول انقلاب فني بات يميز المسرحية و حول المسار من الملحمي الذي كان يسلم فيه الإنسان مصيره للآلهة، إلى الدرامي أين نشهده يفتك مصيره من الآلهة و يقرره منفرداً.

و هو انقلاب رهيب و عظيم، و بخاصة من الناحية الفنية حينما حوّل البطل المسرحي مشكلة الملحمة(الموت-انظر ملحمة كلكامش مثلاً) إلى حل و مخرج يرضاه، و لعله الحل الوحيد الذي بقي بيده لأنه قد أعلن تمرده، بل و صراعه المباشر مع الأسرة الكونية التي كانت ترعى الإنسان الملحمي*.

---

* - [بهذا الشأن؛ يفرق قاموس Le robert المأساوي التأثري، عن المأساوي الدرامي، معرفاً التأثري بأنه " كل مايُضهر- سواءً كان مأساوياً أم لا- الإنسان المُعاني،" و الدرامي بأنه: " كل ما يُظهر- سواء كان مأساوياً أم لا- الأنسان المقاتل"]. الهامش لألان بيريتا. ينظر الأصل:. Alin Beretta : **Le tragique** p 07. la marge

(3) – Ibid : p 7.

* - هذه الأسرة الكونية هي : الله - العالم (العالم في الملحمة يقابله المجتمع- في الرواية)- الإنسان . و هي التي يطلق عليها هيجل في الملحمة مصطلح: "كلية الأشياء" و هي العلاقات الالتفافية بين الإنساني و الإلهي و الطبيعي، حينما تتآزر مع البطل الملحمي الذي يدعوها فتستجيب(كما فعل الأسطول اليوناني عندما أعاقت الرياح إقلاعه لغزو طرواده، فقام أغاممنون بذبح ابنته إفيجيني كفداء للآلهة، كي تتدخل و توقف الرياح(الطبيعة) ليتحرر الأسطول

و هنا نصل إلى المقوم الثاني من مقومات المأساوي و المتمثل في ذلك الصراع بين البطل و الأسرة الكونية، التي يراها قد خانته بعد أن كانت خادمة مطواعة تؤازر الملحمي مؤازرة لا مشروطة.

ب-2/ المأساوي في صراع البطل مع الأسرة الكونية

لا شك أن الصراع عندما ينشب يترقب الجميع سقوط ضحية ينتهي بها الصراع، و لا شك أيضاً أن أضعف حلقة في هذه المنظومة هو البطل ذاته، الذي تحايثه الهزيمة لأن الخصم ليس من مستواه و لا من حجمه؛ فالبطل "إذا لاح أحياناً بأنه منهزم، فإنه لن يكون الضحية أبداً. "أوديب" نفسه، نجده يتقبل مسؤولية الجريمة التي اقترفها دون علم منه، يعترف و يتحدى في الوقت ذاته الآلهة التي تسحقه" (...) و منذ ذلك الحين انخرط الإنسان المأساوي في صراع، يضعه من جهة في مواجهة العالم، و من الأخرى في مواجهة الآلهة (ماثلة في القدر)، و في حال ما إذا جاءت قيمه متعارضة، أو عصية على التحقق، فما من خيار و لا تسوية يمكن أن توصله إلى حالة سعادة أو حتى وفاق على الأقل. فيختار نهايته المأساوية بالانتحار أو الانتقام من النفس، بدل أن يأتي هذا المصير من غيره و خاصة من خصومه.

فالمأساوي كامن إذن في الوعي في هذا الغياب لحل الصراع. و الحل الوحيد هو السقوط، و معاقبة النفس، سواء بالرفض(الهرب، الرحيل) أو بالتضحية(الموت)"[1]. و هو السلاح الوحيد الذي يبقى للبطل المأساوي كي ينتصر به على خصومه فيحرمهم من قتله بطريقتهم، مفتكاً مصيره من بين أيديهم، و مخيراً خياراً سيداً: الموت و الانسحاب من هذا العالم الجائر بطريقته.

اليوناني(الإنسان)، فكانت تلك الحركة من الإنسان (كبش الفداء) استدعاء للأسرة الكونية لتسعفه أو منادة لكلية الأشياء لتتدخل. لكن منذ أوديب الذي لم يعد بحاجة إلى استشارة الآلهة في تقرير مصيره. بات الإنسان صاحب قراره بفعله و هنا يقول هيجل في تحويل هذا المسار؛ بأنه قد تم الانتقال من الملحمي إلى الدرامي، لأنه يجسد نهاية الاستعانية بكلية الأشياء التي حلت محلها "كلية الأفعال" أفعال الإنسان المسؤول، و الحر. ينظر كتاب جورج لوكاتش : الرواية التاريخية، ص 98.

[1]– Alain Beretta : Le tragique : p 7-8.

"إن صراعاً كهذا بين الإنسان و القوى التي بإمكانها تجاوزه، و سحقه، لم يكن انشغال فترة بعينها، بل هو بالأحرى ميزة الهواجس الوجودية الأبدية للإنسانية.

لذلك فالمأساوي كحالة،يبدو لنا أزلياً، حتى و إن كانت المأساة كجنس أدبي، قد ظهرت بالخصوص (...) في تلك الفترات التي عرف فيها الإنسان قلقاً من وضعيته، دون أن يوافق على التسليم بها"[2].

و هذا العنصر الثاني ينصرف بنا مباشرة إلى العنصر الثالث من المأساوي الذي يتقاطع فيه البطل الروائي مع الملحمي في الشموخ و عدم الاستسلام بل يتجاوزه عظمة و شموخاً.

ب-3/ المأساوي في العظمة الملحمية للبطل الروائي:

تنبع عظمة البطل الأسطوري في الملاحم و المسرح لدى اليونان من قصة انتصاره على القدر حتى و إن كان الانتصار بالانتقام من النفس و رفض الوجود. و هي ما سميت هذه الصورة الشامخة لنهاية البطل المأساوي بـ : **التكفير عن الخطيئة** الملازمة للوجود، أو : **فكرة الفداء** ، التي تعني أن يفدي الملك شعبه بنفسه مضحياً بها في سبيله، و هنا يؤكد الناقد الإنجليزي "جون هولواي" بخصوص "فكرة الفداء (...) في الأيام الخوالي؛ كان يُنظَر إلى الملك إذا جاء أجله، أنه يموت من أجل الشعب: يأخذ معه ذنوبهم. و هذا هو التيار الخفي في الفكرة المأساوية الذي يجب ألا يغيب عن بالنا؛ عندما يعلن أوديبوس أن الإنسان الذي حمل الوباء إلى طيبة عليه أن يقاسي، ثم نكتشف أنه أشار إلى نفسه. و في مسرحية الذباب نرى

---

[2]– Ibid : p 8

سارتر يقدم أورست كمن يقبل ذنب أركوس عن رضا"[1]. و لهذا طالما مثّل البطل الملحمي و المسرحي في المتون القديمة نموذجاً نبيلاً و كبش فداء عظيم يقدم لشعب لا يقل عظمة عن مَلِكِهِ.

بينما نلاحظ على العكس بأن عظمة البطل المأساوي الروائي تنبع من حالة الضعف و الانكسار أمام الخصوم، و رغم ذلك يخرج من الصراع منتصراً، مُنـهياً مصيره بيده و على طريقته، و بحريته، صانعاً في نفس الوقت عظمته أمام القارئ الذي يشهد له بالشموخ و البطولة الأسطوريين، و هنا تتسلل الروح الملحمية إلى الرواية، و يتقاطع الفنان الملحميان(الملحمة و الرواية)، و لعل هذا السبب ذاته هو ما جعل لوكاتش يصنف الرواية على أنها فن ملحمي؛ حينما يتماثل البطل الروائي مع الملحمي صموداً و شموخاً و رفضاً للاستسلام أمام الخصوم حتى في أضعف المواقف. لكن البطل الروائي لا يتقاطع في هذا المأساوي مع البطل الملحمي ليتماثل معه بل ليتجاوزه عظمة و قدراً، لأن انتصار الملحمي صنعته الآلهة و آزرته الأسرة الكونية، أوكلية الأشياء بمصطلح هيجل بأسرها، كما تدعم الأسرة إبنها المدلل، غير أن هذه الأسرة نفسها لم تتخل فقط عن البطل الروائي بل دخلت معه في صراع، و مثلت العنصر الهادم لكل مشاريعه الطامحة، فواجهها مواجهة بطولية رافضاً الاستسلام رغم وضعه الحقير و الضعيف، ثم ينتصر عليها بضعفه فقط و بانسحابه السيد و الشامخ من الصراع.

نلاحظ هنا كيف يصبح المأساوي نقطة تقاطع بين الروائي و الملحمي، حينما يحيل الضعف فيه إلى العظمة، و تحيل العظمة إلى الملحمة، مما يجعلنا نؤكد على أن المأساوي هو فعلاً ذلك الخيط الذي لم ينقطع، و الذي مازال يصل الرواية بالملحمة، و يكرسها جنساً ملحمياً بامتياز. ذلك أن "أهم ميزة في الشخصية الروائية التي تمنحها بطولتها الملحمية(...) ليست في الأفعال البطولية التي ترصد

---

[1] ـ **موسوعة المصطلح النقدي** (مرجع سابق) ص 100. و انظر للتوسع :
- جان بول سارتر: **مسرحية الذباب**،(مرجع سابق) ، ص 150. راجع الهامش ص 97 من هذه الدراسة.

التحولات الكبرى في التاريخ، بل في قدرتها الإنسانية على الصمود و المقاومة في مرحلة تحكمها ضرورات اجتماعية و سياسية أشبه بالأقدار اليونانية"[1] ذات الملمح المأساوي.

و هكذا أصبح " المأساوي يشكل في مجمله ضرباً من المرآة التي يرقب فيها الإنسان على الدوام، و بقلق زائد: ذلك المزيج من القوة و الضعف الذي يحدد كيانه. كذلك هذه الديمومة للمأساوي تسمح على الدوام باستحضار تراجيديات الماضي، حتى في فجر هذا القرن الذي يعرف أشكالاً أخرى للمأساوي"[2].

أما تطوره عبر التاريخ فـ"منذ القرن التاسع عشر اتخذ المأساوي مترعاً فكرياً فلسفياً مشحوناً بتراعات القرن الماضي،و متأثراً في الوقت ذاته بالمعرفة العميقة للإنسان،و بعنف الظرف التاريخي،و هكذا فبعد هيجل الذي كشف اغتراب الفردL'aliénation de l'individu،المستعبد و المقيد بالقدر التاريخي، أظهر فرويد في بداية القرن العشرين كيف أننا منشرطون بطبيعتنا الخالصة،و بالتحديد بلاشعورنا(...)بأن مصدر تأزمنا ليس الموت بل الولادة،غير أن الفلسفة لم تكن أكثر قدرة من الأدب على ترجمة المأساوي الذي يقتضي دينامية و فعل"[1].

و عن المأساوي في العصر الحديث قال أندريه مالرو*:" [الرواية الحديثة هي الوسيلة المفضلة لتمثيل المأساوي الإنساني].

فإذا كان المأساوي يميز شخصيات بقيت كأبطال حقيقيين، فإنه يركز أكثر على أولئك الذين يبدون كأبطال مضادين des anti-héros "[2].

---

(1) – عبد الرزاق عيد – محمد جمال باروت، الرواية و التاريخ، دراسة في مدارات الشرق دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية. سوريا، الطبعة الأولى 1991.صفحة الغلاف الخارجي.

(2)– Alain Beretta : Le tragique : p 7-8.

(1)– Alain Beretta **: Le tragique** p , 88.

* - روائي فرنسي اشتهر في بدايات القرن العشرين برواياته التاريخية مثل : المتنافسون، الطريف الملكي، مملكة فارفيلي، زمن الاحتقار، الأمل، آلتنبارغ، الصراع مع الملائكة، أقمار من ورق، هذه الروايات جميعها، شكلت محور دراسة لرؤية العالم، قام بها لوسيان غولدمان في كتابه: من أجل سوسيولوجية الرواية، ينظر الأصل:
Lucien GOLDMANN : **Pour une sociologie du roman** .

(2) - Alain Beretta **: Le tragique**, p : 86-87.

و إذا كان " الموضوع الأساس في الأدب القصصي المعاصــر(**...**) هــو أن المجتمع على درجة من البعد عن الفرد بحيث لا يجد هذا الأخير أي معنى في امتلاكه هوية اجتماعية ما"[3] فإن هذا الموقف قد أخرج إلى الوجود ليس فقــط أبطــالاً مضادين في مقابل أفراد غير اجتماعيين في واقع الحياة، بل أفرز منــهم مخلوقــات مضادة للمجتمع، تزرع الجريمة، و قيم الفساد في الشوارع و الأزقــة،كما تــزرع التشاؤم و الحس المأساوي السوداوي في الخطاب الروائي، باختصــار؛ لم تكتــف رواية التسعينيات بما ورثته عن الرواية التقليدية من بطل مضاد،بل نراها تنسج مــن أديم أعداء المجتمع:**"مجتمعاً مضاداً"**[4]**.**

هذا الوضع هو ما أفرز تغييراً جذرياً للعالم في منظور البطل الروائي المعاصر الذي تخلى عن هموم البطل الروائي التقليدي و لم يعد يشاركه حــتى الإشــكال الوجودي، لأن سبل سيره باتت أضيق، و مشكلته باتت أعمق، و تتطلب حلــولاً قد تكون معاكسة تماماً لتلك التي تطارحا الأسلاف**.**

فالمشكلة لدى البطل في منظور الرواية التاريخية المعاصرة لم تعد الخلاص من الموت بتحقيق الخلود، كما كان سائداً في الأدب الملحمــي القــديم**.** و لا هــي وجودية، يضيق فيها أفق البطل عن العالم**(**دون كيشوت لــ سرفانتس**)**، أو يضــيق فيها العالم عن أفق الفرد**(** مادام بوفاري لفلوبير، الأحمر و الأسود لستاندال**)** هناك حيث يكون الوجود ممزقاً جراء القطيعة التي لا فكاك منها بين البطل ة العالم[1]**.** بل إن الهم المعاصر للرواية الجزائرية يجعل من ولادة المرء في هذه الظــروف التاريخيــة المتجهمة و المتردية، شكلا أزموياً يجعل من الهم السابق**(**المــوت**)** حــلاً راهنــاً، و خلاصاً من هذا الوجود التاريخي الفجائعي الذي يشكو منه بطلنا الروائي**.**

---

[3] – ميشال زرافا: **الأسطورة و الرواية**، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر و التوزيع- اللاذقية سوريا، الطبعة الأولى 1985، ص 62.

[4] – ينظر هذا الرأي و هذا المصطلح في المرجع السابق، ص: 78.

(1)– Lucien GOLDMANN **: pour une Sociologie du roman** P : 24.

و هذا هو المصير الذي يشكل قوام **المأساوي** في الرواية المعاصـــرة و الـــذي تصب فيه كل الأسئلة الحائرة للأبطال في صورة تساؤلية تقول" لمـــاذا ألقـــى بنـــا التاريخ في هذه الحقبة بالذات؟". مع شعور ملازم بعدم تكافؤ الناس مع تـــاريخهم الجائر، و نحسب أن الجزائري عبر الخطاب الروائي للمرحلة قد ساورته أسئلة مـــن هذا الجنس، حيث لم يكن تاريخه سواء الماضي أو الحاضر لينصف وجـــوده في أي من أزمنته، سواء الماضية- و هي شاهدة على ماضيه الدموي- أو الراهنـــة الـــتي تسجل عنه صفحات لا تقل دموية و عنفاً. لذا فقد كان عنف التاريخ دوماً أحـــد هموم الجزائري، و طرفاً حاضراً في كل أسئلته الحائرة.

ثانياً: البنية الوظيفية للشخصية في نظرية الرواية:
(النموذج العاملي لغريماس- التأسيس النظري الشكلاني)

كما تعهدنا بالعودة التطبيقية للنموذج العاملي لغريماس الذي أشرنا إليـــه في التقديم النظري للفصل الأول من هذا الباب، كونه نموذجاً وظيفياً لايمكن تجاهله إذا ما تعلق الأمر بدراسة وظائفية للشخصية و حركيتها في الفضـــاء الســـردي، لـــذا فسنتناوله مدفوعين بأسباب ثلاثة:

1- لأنه إطار نظري يشارك في بناء الوظائف السردية المكملة للبنية الحدثية كـــون الشخصيات هي التي تقوم بالأفعال و الحركة في الفضاء السردي.

2-لأن الشخصية أصبحت تتعرف بفضل النموذج العاملي لغريماس، بما تقوم به من أفعال و صور سلوكية و ليس بما تحمله من ملامح مورفولوجية.

3- لأننا وجدنا في النموذج العاملي استيفاءً لآليات الحركة الديناميـــة للخطـــاب انطلاقاً من الحدث السردي المنتشر في فضائه، و بالتالي فهو يحدد بصورة متعديـــة الأفعال و الأصوات التي يشتحن بها العالم الروائي المنظور إليه بعين الشخصية.

و هي النية التي يعلنها العنوان الذي سنقصر حتماً في حق الإحاطة بـــه إذا مـــا تخطينا النموذج العاملي لغريماس دون أن نستفيد من إسهاماته في تأطير الشخصـــية بمفهومها الوظيفي كصانعة للحدث المأساوي و اتخذت صفتها المأساوية منه.

و في هذا المقام تساءل أحد الباحثين يوما (و هو هانري جيمس) حينما رأى جهود النقاد تنصرف إلى الفصل العضوي بين الحدث و الشخصية: "ماهي الشخصـــية إن لم تكن ما تقرره الحادثة، و ما هي الحادثة إن لم تكن توضيحاً للشخصـــية؟"[1]. و مثله تساءل تودوروف:"ما هو التعريف الذي يجب أن نعطيه للشخصية، إذا أردنـــا أن يحافظ هذا المصطلح على قيمة صنف وصفي و بنيوي؟"[2]

و لا يمكن أن نحدد لها تعريفاً خارج إطارها الـــوظيفي، أي خـــارج محفـــل الأحداث و أفعال الشخصية حيالها، التي تمنحها هويتها السردية و ملامحها البنيوية.

حتى أن "فلاديمير بروب" و "بوريس توماشفسكي" و " رولان بارت" الـــذين استقصينا جهودهم في الفصل السابق المخصص للحدث "على اتفـــاق تـــام مـــع جيمس حول هذه النقطة، فلا يمكن فصل الوظائف و الشخصيات عن بعضها لأنها في علاقة متبادلة دوماً بحيث يتحكم أحدها في الآخر"[1].

و كما رأينا في تمهيدنا النظري للفصل السابق فإن مقـــاربتي توماشفســـكي و بارت قد عملا على " جعل الشخصيات جزءاً متكاملاً في السرد، إذ يبدو أنهمـــا

---

[1] – ينظر مارتن والاس: **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، المشروع القومي للترجمة عدد 36. الطبعة الأولى 1998. ص 152.

[2] - تزفيطان تودوروف: **مفاهيم سردية**، ترجمة عبد الرحمن مزيان. منشورات الاختلاف- الجزائر، الطبعة الأولى 2006/2005 ص 73.

[1] – مارتن والاس: **نظريات السرد الحديثة**، (مرجع سابق) ص 152.

يوحيان بأن الشخصية ما هي إلا فتات لفظي(المظهر المادي، الأفكـــار، التعـــابير، المشاعر) وُحِّدَ على نحو متراخ بواسطة اسم علم.

و على الرغم من أنهما لم يوجدا هذه النظرية فإنهما ساعدا على انتشـــارها"[2] خاصة بواسطة جهود غريماس المستند على الإرث البروبي.

و إذا أردنا تقصي جهد غريماس استئناساً بهذا التآلف النظري بين الشخصـــية و الحدث، أو ما يطلق عليه فنياً بـــ"***تحليل وظيفية الشخصية في السرد***"، فســـنلفيه يتأسس في تصوره المنهجي على ما توصل إليه "بروب" من تقســـيمات أنواعيـــة للوظائف السردية. و لكن بصورة مختزلة و تداولية تجعل من الشخصية-أكثر مـــن مجرد مظهر مورفولوجي، وصفي لكتلة من الأفكار و المشاعر -كائنـــاً يســـتوحي صورته و شخصيته من صلب أفعاله و وظائفه في الخطاب.

و قد كلل مسار"غريماس" في ظل المنهج البروبي منذ 1966 بإقامة علاقة دلالية لسيرورة الحكي. حيث وضع في هذا الإطار نموذجاً للتحليل يقوم علـــى عوامـــل ستة[3] تجمعها علاقات ثلاث:

I - علاقة الرغبة (بين الذات و الموضوع)

و تجمع هذه العلاقة بين الراغب (الذات) و المرغوب (الموضوع)، و هـــذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال (الوظيفة 8 من وظائف بروب)، أو في حالـــة انفصال (الوظيفة7) عن الموضوع(الوظيفة 5) فإذا كانت في حالة انفصـــال فإنهـــا ترغب في الانفصال، و العكس صحيح.

و هنا يتدخل عنصر وظيفي هام في عملية حبك الصـــور و هـــي ملفوظـــات الفعل(énoncés de faire).و هذا الإنجاز ذو طبيعة تحويلية لمســـار الســـرد،(faire transformateur)."و من الطبيعي أن يكون هذا الإنجاز إما سائراً في اتجاه الاتصال،

---

(2) ــ نفسه ص 155.

(3) ــ العوامل الست هي: [الذات - ا لموضوع / المرسل - المرسل إليه/ المساعد- المعاكس]

- ينظر للتوسع : سعيد بنكراد: **مدخل إلى السيميائية السردية،** (مرجع سابق) الصفحات من 48 إلى 53.

أو في طريق الانفصال، و ذلك حسب نوعية الرغبة"[1] لأنه"لا يوجد تحديد ممكـــن للذات إلا بوضعها في علاقة مع موضوع و بالعكس"[2]، أي أن أي ملفوظ الحالة هو بالضرورة نتاج تلك العلاقة القائمة بين الذات الراغبة و موضوع رغبتها.

II - علاقة الاتصال(بين المرسل و المرسل إليه)

يفترض بديهياً أن كل رغبة يحملها الراغب (العامل الـــذات في اصـــطلاح غريماس)، و لا بد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه "غريمـــاس" مرســـلاً destinataire، و هو عامل ليس لازماً بذاته، بل لا بد أن يكون موجهاً إلى عامل آخر يسمى مرسلاً إليه destinateur. "و علاقة التواصل بين المرسل و المرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة؛ أي علاقة الذات بالموضوع"[3]:

المرسل ← العامل الذات ← موضوع الرغبة ← المرسل إليه

فالمرسل هو الذي يجعل من الذات ترغب في شئ، و المرسل إليه هو الـــذي يعترف للذات بالموضوع"[1] الذي هو جوهر الصراع و موضوع الرغبة بـــين العامل الذات و العامل المعاكس.

III - علاقة الصراع:(بين المساعد و المعاكس)

و ينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين(الرغبة و علاقـــة الاتصال)، و إما العمل على تحقيقهما .

و ضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان؛ أحدهما يدعى المساعد و الآخـــر المعارض أو المعاكس يقف الأول بجانب الذات، و الثاني يعمل أبداً علـــى عرقلـــة جهودها، و هذه الذوات المتصارعة لن تكتسب أية أهمية إلا من خـــلال تعلقهـــا

---

[1]- حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، (مرجع سابق) ص 36.

[2] – جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية**. ترجمة جمال حضري. الدار العربية للعلوم ناشرون - منشورات الاختلاف. الطبعة الأولى 2007.ص 27.

[3]– Jean Michel Adam **: le récit**, que sais-je .édition P.U.F. Paris 1984 . p 10.

[1]– Jean Michel Adam **: le récit**: p 61.

بموضوع الرغبة الذي يحمل في قيمته قيمة من يتعلق به. لذا أطلق غريماس و من قبله بروب على موضوعات الرغبة مصطلح ***موضوعات القيمة*** "التي ليست قيما إلا إذا كانت مستهدفة من الذوات؛ بتعبير آخر، لا يوجد تحديد للذات إلا بوضعها في علاقة مع الموضوع و بالعكس"(2).

و يسير على العامل المعاكس ما يسير على العامل الذات من حيث اكتساب قيمته كلما دخل في علاقة مع موضوع رغبته الذي هو موضوع قيمته.

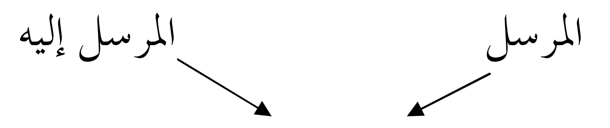
فإذا كان كل من "فلاديمير بروب"،و "جوليان غريماس" قد اجتهدا في الضبط المنهجي و التقني لاستراتيجية الشخصية الحكائية و وظيفيتها في الخطاب بهذا القدر من الدقة، فإنما قاما بذلك بغرض تأطير دور الشخصية الجوهري في الخطاب، الذي يشكل أحد الأركان الجوهرية في "الوظائف السردية" فتحمل تلك الوظائف في مشمولاتها كل ما من شأنه أن يحدد هوية الخطاب من خلال تحديد الهوية الوظيفية للشخصية الفاعلة فيه، مستخدمة وسائل و مساعدين من عوامل و شخصيات.

و على هذا الأساس جاء توزيع العوامل على نموذج غريماس على الشكل التالي:

المرسل ← موضوع الرغبة ← المرسل إليه

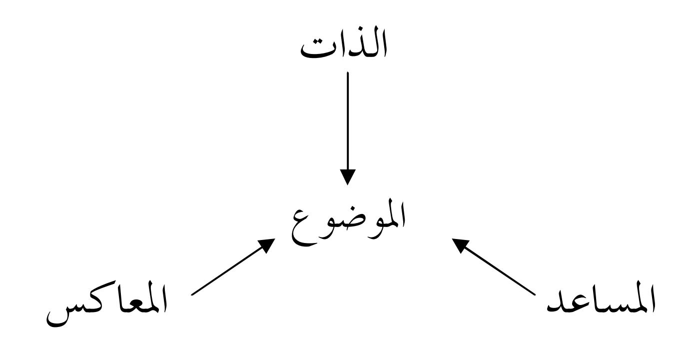
مساند ← ذات ← معارض

و تبعه نموذج تعديلي و تصحيحي من طرف الناقدة آن أبرسفيلد على الشكل التالي(1):



(2) - جوزيف كورتيس: **مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية**، ص 27.

(1) - للتوسع ينظر الشكلين و دراستهما لدى السعيد بوطاجين: **الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية "غداً يوم جديد" لابن هدوقة عينة**، سلسلة " مناهج" منشورات الاختلاف الجزائر- الطبعة الأولى أكتوبر 2000.



و يكمن التعديل في تغيير مجرى سهم الرغبة الذي أصبح يصل المرسل بالـذات التي تمتلك بدورها رغبة في موضوع فرضي تتصارع من أجله كعامل مع بقية العوامل التي سنتمثل لها بما يطابقها من نماذج في المتون الروائية من أجل الوقوف على الشخصية النمطية لكل عامل منها.

1- البناء المزدوج للشخصية:

و لا يبقى لنا بعد استعراض ذلك البعد العاملي الاستراتيجي للشخصية سوى استكماله بالشطر الآخر الهام منها و هو: ضبط السمات المورفولوجية أو الشكلية للشخصية، و هو بعدها الوصفي في الخطاب.

فبناء الشخصية في تقاليد الخطاب الحكائي بملامحه البنيوية في القرن العشرين ظل يتحدد بموجب بعدين متكاملين:

- أولهما البعد الشكلي المورفولوجي الماثل في السمات الوصفية التي منحها إياها الكاتب، و هو ما كان سائداً في التصور التقليدي للشخصية، حيث لم يكن التفرق واضحاً بينها و بين الشخصية في الواقع العياني[1]

[1] – ينظر حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**(مرجع سابق) ص 50.

- و ثانيهما: البعد العواملي الماثل في الوظائف السردية و الأحداث المسرودة التي تشارك الشخصية في سيرها الدرامي و ربما صناعتها بما ينسب إليها من أفعال.

و هكذا جاءت الدراسة البنيوية لتدعم الصورة المورفولوجية للشخصية بالهوية الوظائفية، من خلال ما تقوم به من أفعال، فتكمِّل بنيتها العميقة نظيرتها السطحية.

فتضحى الشخصية في هذا البناء المزدوج كياناً يتطابق مع الوصف البنيوي السيميائي للعلامة؛ من حيث اشتمال الشخصية على وجهين وفقاً للملمحين السطحي و العميق، كنظيرين للدال و المدلول في بنية العلامة:

- يتكون وجهها الأول (الدال) من الأسماء و النعوت و الصفات التي تحملها في تصويرها الخارجي من ملامح شكلية مورفولوجية.
- و وجهها الثاني (المدلول) ماثل في طريقة بنائها الوظيفي أو العاملي مما يصدر عنها من أفعال و سلوكات و أقوال، لا ينتهي فيها تحديد الشخصية إلا بانتهاء أفعالها؛ أي إلى نهاية الخطاب.

2- الشخصية العاملية في الخطاب السردي- الثابت و المتحول

إذا ما درسنا الشخصية الروائية على أنها بصمة متحولة من روائي إلى آخر، فإننا لا نفوز على ما يبدو بالدلالة البنيوية الشمولية إلا بقدر ما نتحيز لزاوية نظر كل روائي على حده في غمار عُقُدِهِ الشخصية و رؤيته الذاتية، و هنا سنركب دربا متحولا و بصمة ذاتية لا يمكن أن يشترك فيها كاتبان، و هو ما يتطلب معاملة نصية ذاتية المنظور. الشئ الذي يفرض علينا الخروج من المنهج البنيوي إلى ما يسمى في العلوم الإنسانية و الاجتماعية بمنهج دراسة الحالة داخل الفضاء الوظائفي الذي حدده الكاتب و يتحدد به في نصه.

أما إذا درسنا الشخصية انطلاقاً من نموذج بنيوي ثابت يحدد وظائفيتها البنيوية، و يختزلها وفق منظور تشاركي، يجعلها تؤدي دورها(المأساوي) الذي لا

يتحدد بالشخصية، بل بالوظيفة المنوطة بها بنيوياً داخل الخطاب السردي. و هنـــا يمكن أن نصنفها داخل العامل المناسب الذي يؤطرها بمعية شخصيات أخرى لدى روائيين آخرين، فتشكل معاً- كبنيات في الخطاب-قوام وظيفة محـــددة في البنيـــة الدلالية(المأساوية) المنشودة.

و هنا لا يمكن للشخصية أن تكون شخصية ذاتية تمثل ذاتاً ما، بقدر ما هي شخصية معنوية تمثل الموضوع الذي تعبر عنه انطلاقاً من الوظيفة التي أوكلت إليها إلى جانب شخصيات معنوية أخرى لا تتحدد بالاسم بقدر ما تتحدد بالعامل الذي يؤطرها بوظيفة.

و لعل هذه السمة الجديدة للشخصية هي التي تجعل من الدراســة البنيويــة تفوز بالبنية الدلالية الكلية بالمفهوم الجديد للسرد الذي قدمه غريمـــاس في نموذجـــه العاملي، و ذلك حينما ميز بين العامل و الشخصية بصورة تجعل دراسة الشخصية، كعامل بنيوي و ظيفي، بديلاً كافياً عن دراستها كممثل لذات معينة و زاوية رؤية شخصية متفردة بحالتها.

ذلك أن دخول الشخصية لا بتكوينها المورفولوجي بل بوظيفتها التي تنخرط بواسطتها في عامل من العوامـــل الســـردية، يوصـــلنا إلى مـــا يمكـــن تســـميته بـــ:"الشخصية المجردة؛ و هي قريبة من مدلول الشخصية المعنوية في عالم الاقتصاد، فليس من الضروري أن تكون الشخصية شخصاً واحـــداً، ذلـــك أن العامـــل في تصور"غريماس"يمكن أن يكون ممثلاً بممثلين متعددين"[1].

و لعل المنظور الجديد الذي صاغ به غريماس الشخصية في صلب الدراســة البنيوية، هو أنه من المجدي من الناحية الوظيفية العاملية أن لا تكون الشخصية تمثلاً ذاتياً لشخص، بل أن تكون هي نفسها ذلك العامل الذي هو " مجرد فكرة كالدهر

---

[1] - حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،** (مرجع سابق)ص 51-52.

أو التاريخ، و قد يكون جماداً أو حيواناً، و هكذا تصبح الشخصية مجرد دور يؤدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه"[2].

و بهذه الطريقة يمكننا أن نقسم المدونة الروائية مهما كان حجمها بحسب العوامل التي تعبر عنها، و يتحدد كل عامل بمجموع الشخصيات الوظيفية التي تشكل بنيته الدلالية. و هنا لن يكون لدينا إشكالٌ في تعدد الشخصيات، بل يهمنا فقط تنوعها، أو تنوع أفعالها بالأحرى، و هو قرينة تصنيفها العاملي مع بقية شخصيات المرحلة التي مهما يكن عددها كبيراً، فهو مؤطر و محكوم بنمط العامل الوظيفي الذي تؤديه. و هو ما نراه ذا بال من الناحية البنيوية، التي أحالتنا على جدوى النموذج العاملي لمدونتنا.

ذلك أن العامل بهذا المفهوم أشمل من حيز الشخصية، أو لنقل بأن الشخصية العاملية الموضوعية أو المعنوية أشمل من الشخصية الذاتية، دون أن نتخلى عن هذه الأخيرة، بل تبقى محتواة في العامل الذي يؤطرها لتقوم بدورها و تنسج علاقاتها داخل هذا النسق العلائقي الذي يكون قد منحها مستويين يشمل أحدهما الآخر:

- المستوى الأول: "مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار و الوظائف لا بالذوات التي تنجزها .
- المستوى الثاني: مستوى تمثيلي تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يوكل إليه أداء دور ما في الحكي باعتباره شخصاً فاعلاً مفرداً يتحدد دوره في ضوء مجموع الأفعال الحكائية التي تقوم بها بقية الشخصيات و العوامل التي تنسج بتفاعلها هوية الخطاب و بنيته الدينامية"[1] .

و يبدو أن هذه النظرة البنيوية المعاصرة للشخصية هي سليلة مفهوم النسق العلائقيLe système corrélatif في اللسانيات،الذي مفاده أن:"الكلمة في الجملة لا ينظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خارج سياقها.

---

[2]– A.G.Greimas **: Sémantique structurale**. p181.

[1] – عن حميد لحميداني : **بنية النص السردى من منظور النص الأدبي** (مرجع سابق)ص 52. (بتصرف).

بل إنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة، فكانت"الكلمات بمثابة أعضاء– تحاكي ما هو حاصل في جهاز عضوي أو في هيئة اجتماعية-يقدم كل منها مساهمته الخاصة من أجل تحقيق مهمة مشتركة"[2].

لتصبح الشخصية الروائية في الدرس الحديث نسيجاً مشتركاً بين الروائي كمنشئ باث للخطاب، و قارئ الرواية كمتلقي. فمن هذا المنظور يمكن لـ"القارئ نفسه أن يتدخل برصيده الثقافي و تصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة لما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية"[3].

و لعل رولان بارت كان يقصد إلى هذا المعنى حينما قال بأن "الشخصية عمل تأليفي يشترك فيه أكثر من مؤلف"[4].

و يبقى الأمر الأساس في هذا التصور التكاملي لمفهوم الشخصية العاملية في الخطاب السردي هو الأدوار التي تؤديها، و التي يتمخض عنها المعنى النصي في كليته، ما من شأنه أن يجعل من الشخصية الروائية- بما هي توليفة من الوظائف و الأفعال الخلاقة، و ليست مجرد هيكل وصفي مورفولوجي- أحد أهم منجزات الدراسة البنيوية للخطاب السردي في القرن العشرين.

و هذا المنظور هو الأنسب في أطروحتنا لتناول الشخصية المأساوية، و القادر في رأينا على استجماع مقوماتها البنائية، و اختزالها. و نرانا سنفتقد هذه المزية إذا ما تعاملنا– نحو بلوغ غايتنا- مع هذه الشخصية المأساوية بالذات خارج الوظيفة العاملية التي تؤطرها.

ثالثاً- بنية الخطاب المأساوي للشخصية العاملية في رواية التسعينيات الجزائرية:

---

[2]– Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov **: Dictionnaire encyclopédique Des sciences du Langage**. Edition du Seuil paris 1979. p 270- 271.

[3] – عن حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص 50 (بتصرف).

[4]- Roland BARTHES **: S\Z** édition. Du seuil 1976. p74.

اقتناعاً منا بائتلاف رواية التسعينيات كمدونة يوحدها الهاجس المأساوي سواء في وجهها الزمني أو المكاني، أو في بنيتها الحدثية أو الخطابية المحيلة إلى واقع ثاوٍ خلفها- كما أثبته الخطاب السردي في الباب السابق، و على الرغم من اختلاف الأساليب و المنظورات التي تناولتها، و الزوايا التي انطلقت منها، واختلاف درجة التأثر- فإن الشخصيات الروائية باعتبارها بنية فاعلة و وظائفية من بنيات الرواية لا يمكنها بحال من الأحوال إلا أن تقف أو تتموقف مع أو ضد هذا الهاجس المسيطر. تزكيةً للموقف الروائي العام الذي يشيده مؤلفها وفق التقسيم الأدواري الاستراتيجي الذي ابتغاه لها في هندسته النصية.

و في كل تلك الموقعة الاستراتيجية ستستند الشخصية الرئيسة مهما كان موقفها إلى عناصر مساعدة تسير بها إلى نهاية الموقف المساند أو المناوئ للقضية الأساس، أو **"العامل الموضوع"** حسب الاصطلاح الغريماسي، و هو في دراستنا هذه؛ الوطن و مصيره.

و وفقاً لهذا التأسيس المبدئي نجد بأن الشخصيات تنقسم إلى فريقين متصارعين حسب الأدوار الموكلة إليهما، و بالتالي انقسام وظائفهما و أفعالهما الخطابية تبعاً لذلك، و هذا التقسيم الوظائفي يجد تفسيره الأنسب في النموذج العاملي لغريماس الذي نتأسس عليه، و الذي يقوم على نمطين متعاكسين من الشخصيات العاملة:(الذات/ المعاكس)؛ و بالتالي تنتظم شخصياتنا وفقاً لهذا التقسيم في صنفين؛ منها ما سنصنفه تحت عنوان **"العامل الذات"**، وهي الشخصيات التي تصاغ وجهة النظر الروائية من منظورها، سواء كانت شخصيات رئيسية أو هامشية، و هي بهذا التحفيز شخصيات موحدة و مؤيدة من طرف الروائي في نشدانها لصيانة **"العامل الموضوع"** و هو الوطن .

و بالمقابل يقف فريق ثان من الشخصيات المناوئة أو المعوقة لأهداف و مصالح من يقف موقف **"العامل الذات"**، و هي تلك التي تنضوي عملياً حسب

الاصطلاح الغريماسي تحت نمط **"العامل المعاكس"**، الذي يشجبه موقف الروائي، و يندد به من حيث فعله الهادم للعامل الموضوع، و لكل منها، وفقاً لمهمته المحـــددة، عوامل مساعدة في دربه الوظائفي.

و إذا كانت محاور النموذج العاملي تتكون في الأصل من ثـــلاث ثنائيـــات عاملة هي: (الذات/الموضوع)-(المرسل/المرسل إليه)-(المساعد/ المعاكس)، فإننا سنركز أكثر على عوامل الذات و المعاكس و الموضوع لفاعليتها المباشرة على صناعة المشهد الدرامي و ديناميته، فيما سنشير باقتضاب إلى ثنائيـــة **(المرســـل و المرسل إليه)** لكون المرسل متضمن في طرفي العامل المعاكس (بخطابيــــه الرسمـــي و الديني كما سنرى في التحليل) باعتبار كل منهما يعد في الوقـــت ذاتـــه **مرســـلاً** للخطاب الذي يتبناه أو ينتهزه، أما الطرف الثاني **المرسل إليه** فهـــو متضـــمن في العامل الموضوع(الوطن) و هو الشعب الذي تتوجه إليه خطابات طـــرفي العامـــل المعاكس لأنه يمثل موضوع رغبتهما المشتركة التي يتناحران على الظفـــر بتأييـــدها كمرسل إليه مرغوب.

كما سنختصر دور العامل المساعد لأنه بدوره متضمن في العامل الموضـــوع أي الشعب الذي سيتعاون بتعاطفه مع الطرف الذي يأتمنه و يصونه . و إنما سنعمد إلى اقتضاب هذا الطرف لأن "نظرية الصيغ، قد حرمت المساعد من دوره العملي، و برهنت على أن المساعد لا يشكل عنصراً أساسياً في تداول المعنى، و لا يتجـــاوز حدود إظهار الصفات الصوغية للفعل(...)أما المعيق(المعاكس) فإنه يشكل صـــورة أكثر تعقيداً، ما دام يعين في نفس الوقت، ما يسمى حالياً بالـــذات المضـــادة"[1]. لذلك سنركز على العامل المعاكس دون المساعد لفاعليـــة دور الأول، و هامشـــية دور الثاني.

---

[1] – الكلام لـ" Anne Hanault: Narratologie sémiotique générale, II édition. P. U. F. Paris 1983.p: 59.". نقلاً عن: سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، (مرجع سابق) ص53.

و بديهي في الدراسة البنيوية أن آلية الاشتغال الجدلي للعاملين المتصـــارعين حول عامل موضوع موحد على امتداد الخطاب الروائي تولد متواليات صراعية في صورة فصول تطورية تنسج بألوانها المتدرجة هوية الفعل الروائي، متحكمة بصورة أو بأخرى في صناعة الفعل الروائي و حدثه الذي وقفنا على صـــورته و موقفـــه المأساويين من منظور الصياغة الهاجسية و المشهدية و الفنية التي صاغته وصـــفاً و سرداً من لدن الروائيين.

و بقي لنا في هذا الفصل أن نستدعي إلى الواجهة تلك الشخصـــيات الـــتي قامت بتفعيل الحدث الروائي و صاغت تفاصيله و تحملت تداعياته.

و لما كان المشهد مزدحماً بضجيج الأصوات وصيحات الكر و الفر، و تهليل المنتصر و نواح المنكسر في الفضاء الروائي الرحب، فسنعكف في هذا الفصل علـــى إجلاء الستار عن هوية هذا الفريق و ذاك، باعتبار أن أحدهما ينتمـــي إلى ***العامـــل الذات*** و الآخر إلى ***العامل المعاكس***، حيث يدور صراعهما حول ***عامل موضـــوع*** يقع بينهما في ساحة الصراع وهو الوطن كما أسلفنا، عسى أن تتمايز الأصـــوات. و تتصنف بنيات الخطاب، مما يساعد على حصر المزيد من الملامح البنيويـــة الـــتي تؤطر هوية الشخصية المأساوية في مدونتنا الروائية.

لذلك فإن استمرار وجود العاملين المتعاكسين حول موضوع موحد من شـــأنه أن يحيي ذلك العامل الفوق النصي المتعالي؛ و هو عامل الصراع الجدلي الحيـــوي، الذي حينما يمتاح منه الخطاب الروائي نسغ الحياة و فاعلية الوجود، فإنه يكشـــف لنا تلك الصورة الخلفية لكافة نصوص المرحلة المتحدثة عـــن وضـــع اجتمـــاعي و حضاري متمشهد في الواقع الميداني الذي تصوره تلك الفترة الفاقـــدة لتراتبيـــة و منطق الحياة السوية. انفتح بذلك على مضمون و هوية العامل الموضوع (الـــوطن) باعتباره بؤرة للصراع، تتكشف قيمتها كلما اشتدت المعركة حولها.

و نقف من جهة ثانية عند فقدان الوطن لصلابته بين مد و جزر شلت بموجبه المحاكمة العادلة و سيرورة الحياة الطبيعية، و صودر منطقها السوي، فاختل ميزان القيم فيها. مما زاد في اشتحان الفضاء بجراثيم عكرت صفوه و أعاقت سبل إيجاد الحل المنطقي لعقده المتناثرة في كل زاوية. و هذا ما شكل مناخاً مأساوياً انعكس إيجاباً على فعالية الخطاب و دينامية بنياته التي نسعى إلى تمييز ما أمكن منها، و منها على وجه الخصوص الأصوات الروائية المتداخلة، و الشخصيات المتناحرة، و ذلك من خلال تعاملنا مع النموذج العاملي لغريماس الذي يناسب استنطاق الدلالة المأساوية و المواقف الدرامية التاريخية عن كل طرف و تيار ممثل في النص كعامل بنيوي، يقف من موقعه الذي يحدد الطرف الآخر و يتحدد به.

و بالتالي سنتوسل هذا النموذج بكل بمستوياته بشيء من التفاوت في التركيز بين كل عامل و آخر بحسب جوهرية الدور و الموقع الاستراتيجي الذي يحتله في الخطاب.

_I_- الخطاب المأساوي لثنائية (الذات - الموضوع)

من الطبيعي أن تكون الشخصيات التي تمثل هذا العامل تقف موقف الروائي، أي أنها الشخصيات التي يرى، و نرى معه العالم الروائي بأعينها، و لا غرابة أن تكون رؤيتها متوائمة مع رؤيته للوضع السائد، و الأزمة الحاصلة، و بمنظور اجتثاثي للأزمة التي عصفت بالوطن(العامل الموضوع)، الذي تتطاحن فيه بقية العوامل المتفاعلة في الخطاب.

بيد أن الشخصيات التي تقف موقف العامل الذات في مدونة التسعينيات الروائية تتجمهر كتوليفة متنوعة البنى، أو قل كنظام أو نسق بنيوي تنسجه مجموعة مختلفة الفئات و الأنواع، و إن كانت متآلفة الرؤى، و ملتفة جميعها حول قضيتها الجوهرية: الوطن و المصلحة الوطنية(العامل الموضوع).

إذا ما رُمنا تصنيف هذا النسق العاملي على تعدد فئاته و طبقاته، المتموقف مع قضية الوطن، بغية إسعافه و إنقاذه كلٌ من موقعه، و إمكاناته المحدودة في المشاركة في هذه العملية الإسعافية الموسعة، فسنجده توليفة بنيوية متجانسة الهدف و النية، مختلفة الطريقة باختلاف الجنس، و الفئة، و الطبقة. صنفناها إلى مركبين بنائيين؛ هما المركب الهامشي و المركب المركزي؛ و يحتوي كل منهما على فئة متجانسة من الطبقات.

لنستجمع شعث تلك الطبقات في الأخير عساها توصلنا إلى شخصية نمطية (un personnage typique) للعامل الذات الموزع على طبقاته التي تتفرق من حيث الصفات و السمات، و المستوى الاجتماعي، و تتوحد في المواقف و الرؤى التي تنضوي آلياً تحت منظور الروائي، و موقفه الشاجب للوضع المأساوي الذي ساد البلاد في هذه الفترة الزمنية الملتهبة التي قسمت البلاد إلى طوائف إيديولوجية، و المجتمع طبقات متفاوتة الحرمان شكلت قوام العاملين الذات و المعاكس، اللذان يعكسان في انقساماتهما الداخلية درجة التشظي و التفكك التي سادت المجتمع.

1- العامل الذات – المركب الهامشي

و هو الذي عينه الروائي بشخصيات تعيش على هامش التاريخ و المجتمع، و ليست معنية بكل المكاسب، و الريع الذي أعقب الثورة و الاستقلال الوطنيين، و إنما تظهر عليها أكثر من غيرها النتائج السلبية للاستقلال، و لفيح الأزمة الوطنية التي تدفع هي ثمنها من تهميش، و إقصاء، و تشرد، و دماء. و رغم ذلك تراها تقنع بقدرها و نصيبها الذي قسمه الله لها و يتجلى ذلك في خطابها المسالم و الساذج- و مظهرها البائس. بل تصبح في اتساعها الاجتماعي الأزموي معرضاً شاسعاً و فضاءً رحباً و ملائماً لإبراز ملامح عمق الأزمة، و المأساة الوطنية. و ربما استطعنا أن نلم شعث هذه الفئات الاجتماعية الهامشية و الدونية في طبقتين هما: طبقة السُذَّجْ البسطاء - و طبقة البؤساء الكادحين.

أ- طبقة السُّذَّجْ البسطاء.

و هي طبقة مغلوبة على أمرها تمثلها فئة مسطحة الذهن، ضيقة الأفق، تتكون عادة من عجائز، و شيوخ، من أبناء الجيل الأول للثورة، الذين انتهت أهدافهم العظمى بخروج المستعمر، و لم يعد لهم من شغل يشغلهم بعد الاستقلال، سوى بعض المكاسب المادية، و الامتيازات التي حرموها طوال فترة شبابهم، فيظهرون بخطاب طيب و ساذج يقف بهم خارج التاريخ و الواقع كأنما هم أطفال صغار يفرحون بالهدية مهما كانت تافهة، و يترعجون لكل ما يمس محيطهم الهادئ أو يعكر صفوه، و يحاربونه بالدعاء ، أو الاستنجاد بالله أو بالأولياء الصالحين، خيراً أو شراً. وهو ما يقف حاجزاً بينهم و بين فهم ما يجري من أحداث مأساوية في حياتهم و تاريخهم، الشئ الذي يبعدهم بالتالي عن فهم جوهر الأزمة، يلقي بهم إلى هامش الأحداث.

فيقفون لهذا السبب ذاته موقف تأييد لا مشروط للوطن (العامل الموضوع) متمنين له كل الخير و البركة، و هو ما يؤسس لخطاب يتعاطف معه كل من يقرأه كخطاب نصحي و ابتهالي فجائعي، يخوله من هذه الزاوية صنفاً مميزاً من أصناف الخطاب المأساوي، المتألم الذي أفرزته أزمة التسعينيات في الجزائر، و هو ما يصنفه آلياً في خانة العامل الذات الذي يسانده الكاتب و شخصياته الرئيسة، و القارئ الافتراضي من وراء ذلك.

- الطاهر وطار:

يقول راويه في رواية "الشمعة و الدهاليز" عن الفتاة الخيزران: "انتظرت انتهاء أمها من الدعاء الذي تكرر منذ سنوات طويلة إثر كل صلاة، و بالصوت العالي: اللهم احفظ أبا العيال من كل سوء. لا تسق إليه إلا من يخافك. و ابعد عنه في بيعه و شرائه، في غدوه و رواحه، كل أحمق و كل شرير. اللهم ارزقه بما يسترنا أمام عبادك أجمعين.

اللهم أطل عمره حتى تنتهي شاهيناز و العالية و شريفة دراستهن و يـأتيهن مكتوبهن، و حتى يرزق الباهي بالعمل الثابت و ابنة الحلال التي لا تـنغص علـي صفائي، و يعود الصادق من الخدمة العسكرية، و يجد شغلاً محترماً، و ينجح بؤبـؤ عيني قريد العش الوافي في دراسته و حياته.
اللهم احفظ دنيازاد و أعدها و زوجها من الجلفة إلى الجزائر. اللهم احفظ رجاء و زوجها و ولديهما، و أبعد عين الحاسدين عنهم.(...)
آمين يا رب العالمين.
صلت صلاة العصر بسورتيها، و لم تدع كعادتها بأي دعاء. ذلـك أن الله كمـا تقول، يعرف بالضبط ما في قلبها و ما في رأسها و ما في جيبها."[1]

يبدو الدعاء على طوله ساذجاً و قاصراً في مستوى تصوره للعالم، للنـاس و لله؛ و هي الكليات التي تنبني عليها كل رؤية للعالم[2].

و تتضح هذه الرؤية الساذجة جلية حينما تصاب ابنتها شـاهيناز بإغمـاء، فيصورها الطاهر وطار في حال يترجم وعيها و معتقداتها البالية حينما تصيح ببناتها معتقدة باستحضار الأولياء الصالحين:" بسم الله، بسم الله. افسحن المجال يا بنات، احضر يا سيدي بولزمان و نجِّ بنتك من سوء المكروه، لقد كنت و ما زلت راعيها يا سيدي بولزمان"[1].

هذه هي أدنى الطبقات في سلم الترتيب من حيث درجـة الـوعي بـالظرف التاريخي و الأزمة الوطنية، و مستوى نضج التفكير، و حتى بالحلول التي بيدها تجاه حل الأزمة، و التي هي في معظمها حلول واهية بعيدة عـن واقـع الأحـداث. و تستمر هذه الطبقة بنفس المستوى من الوعي و سذاجة التصور لـدى الـروائيين الآخرين: "أحلام مستغانمي" و "الأعرج واسيني".

---

[1] – الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 123-1240

[2] – ينظر Lucien GOLDMANN **: Le dieu caché**, édition Gallimard paris1956 La préface

[1] – الطاهر وطار **الشمعة و الدهاليز**: ص 209.

- الأعرج واسيني:

يحافظ الأعرج واسيني على نفس الملامح البنيوية لهذه الطبقة التي تتحالف مع نظيرتها لدى الطاهر وطار رؤيةً، و مستوىً، و سذاجةً وطيبةً.

و إذا كان الطاهر وطار قد صور لنا مجتمع العجائز مختزلاً في الصورة التي ترجمها أم شاهيناز، فإننا نعثر لدى الأعرج واسيني عن صورة مجتمع الشيوخ الذين ينقل لنا وعيهم الساذج في صورة عمي إسماعيل و جلسائه من أبناء طبقته الساذجة التي ينقل لنا الروائي صورة عن يومياتهم الرتيبة : "عمي إسماعيل معدن استثنائي من الطيبة، أحياناً عندما يعود من عمله لا يقف معنا كثيراً، فبعد التحية و نكتة أو نكتتين، يحيي في الجهة المقابلة لبنايتنا الشيوخ الجالسين عند مدخل بناياتهم(...) مساكين، جاءوا في غير زمانهم، يعيشون داخل فضاء ليس لهم، معزولون عن محيط لا يعني لهم أي شئ مطلقاً.

يوماً ينظفون الزبالة، يرشون المدخل بالماء ثم ينسحبون بعيداً و يجلسون قبالة المكان النظيف. يتتبعون ظلال البنايات المتنقلة من مكان إلى آخر، ينقلون حجراتهم التي يجلسون عليها و التي تآكلت من كثرة الاحتكاك عليها(...) و عندما تقهرهم الشمس الساطعة يضعون أيديهم الخشنة المعرقة على جباههم لتفادي قساوة أشعتها"[1] .

إنها صورة تلوح كما لو أنها تخص إنسان الستينيات أو السبعينيات في إحدى القرى النائية و ليست في زمن التسعينيات في الجزائر العاصمة، و لكنه الواقع المفارقة، أو قل هي مفارقة الواقع في هذه المرحلة التي خلفت طبقة من الناس لم تعد تنتمي لأناسه، و لا لعصره. فيتروون بعيداً جداً باهتماماتهم التي لا علاقة لها باهتمام بقية الناس هناك. و يبدو الروائي محقاً حينما وصفهم في بداية المقطع

[1] ـ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء**، ص 71.

السابق بأنهم" جاءوا في غير زمانهم، يعيشون داخل فضاء ليس لهم، معزولون عن محيط لا يعني لهم أي شئ مطلقاً".

و عندما تنطق هذه الطبقة فإن خطابها يصدق تماماً تلك الحقيقة و يؤكدها بما لا يدع مجالاً للشك. و قد أبى "الأعرج واسيني" إلا أن ينطقهم و يصورهم في هذه الصورة المزرية:" يلتفتون نحو بعضهم بعضاً، يبحثون عن ابتساماتهم البعيدة، لا تسعفهم الضحكات و لكنها بالرغم من ذلك تأتي- تأتي بصعوبة:

- شفتو. هاه. هاه. عاش ما كسب. مات ما خلى. كي انتهت الثورة تقاسموا البلاد، و كل واحد أخذ طرفاً، أرضاً، فرما، و أحنا قالوا ربي كاين. منذ أربعين سنة و أنا أبحث عنه داخل هذا الحطام حتى صرت حطاماً، و لم يظهر، و لم يفتح لنا الله أبواب سماواته، يقهقهون بصعوبة. يرد آخر:
- يا سيدي أممت الأرض فأعطيت لنا قطعة كبيرة، شكلنا عليها تعاونية من عشرة أفراد. و قبل عشر سنوات عندما جاء بني كلبون أخذوا منا الأرض و أرجعوها لأصحابها الأوائل. قلنا لمسؤولي البلدية: و الآن ماذا نفعل. قالوا أرض الله واسعة(...) لم أكن أريد أن أموت في المدينة و لكن يبدو أن قدري هكذا و عمر المسكين طويل.

يترعون ضحكات مرة تخلف على وجوههم كل انكسارات الخيبة و السن المتعب.

- و أنا يقول آخر، لاشئ، سوى أن عمري كله ذهب غربة بدون معنى، كل ما ربحته كنت أرسله إلى للقرية لبناء بيت(...) قلت أولادي عزاز علي. بعت كل شئ و اشتريت قبراً خارج هذه المدينة. اليوم الأولاد ضاعوا."[1].

و هكذا يتفق روائيو التسعينيات على تمييز هذه الطبقة الخارجة بسذاجتها و انحطاط تفكيرها، عن الزمن و التاريخ الذي يعيشه الناس، فهي منسية لديهم، لذلك نجدها تحتل فضاءً معتبراً في المركب الهامشي للعامل الذات فهي تعمل

---

[1] ـ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء**، ص 72.

بنواياها و حلولها البسيطة لصالح الوطن(العامل الموضوع) و إن لم تفده فعلياً فقد أفادته معنوياً بتأييدها المطلق و اللامشروط لمصلحة البلاد و العباد. و لن نبرح هذا المركب حتى نعرج على أحلام مستغانمي التي لم يفتها تعيين هذه الطبقة الساذجة من مكونات هوية العامل الذات.

- أحلام مستغانمي:

بانضمام شخصيات "أحلام مستغانمي" إلى هذه الفئة تصبح الطبقة الساذجة مجتمعاً مهمشاً بأسره، ذلك أن أحلام مستغانمي تثريه بفئات أخرى تختلف نوعياً عن طبقة العجائز و الشيوخ المهمشين التي عرفناها لدى "الطاهر وطار و "الأعرج واسيني"، فنجدها تقدم لنا فئات مهمشة إضافية و هي الموظفون في أسلاك التعليم، و ربات البيوت الجاهلات، و أرامل الشهداء الثريات، و كلهم في نظر المجتمع مهمشون و بعيدون كل البعد عن الواقع.

أما ما جعلهم مهمشين فهو موقعهم الدوني في المجتمع، و سخف أفكارهم و طموحاتهم و أهدافهم فيه. مما أفرز ضيق الأفق و انحسار الرؤية و زيف الوعي بالوجود.

فعن الطبقة الأولى (المعلمون) ينطق حسان أخ خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد، الذي يحدده لنا أخوه خالد و هو الراوي هنا فيقول:" كنت أحسد قناعة حسان، و أعجب بفلسفته في الحياة.

كان يقول: «لكي تكون سعيداً عليك أن تنظر إلى من تحتك، فإذا كان في يدك قطعة رغيف، و نظرت لمن ليس في يده شئ ستسعد و تحمد الله (...)». «.هكذا كان حسان. لقد كانت نظرته إلى الأشياء نظرة عمودية، فقد تعلم كل ما تعلمه في صباه على سبورة في الحائط..»

و كان سعيداً بتلك النظرة التي قد تعود أيضاً إلى عقليته كموظف محدود الدخل .. ومحدود الأحلام.

فبم يمكن أن يحلم أستاذ للعربية يقضي يومه في شرح النصوص الأدبيـــة، و ســـرد سيرة الكتاب و الشعراء القدامى على تلاميذه.. و تصحيح أخطـــائهم النحويـــة و الإنشائية(...) كان في أعماق حسان مرارة غامضة تبدو على كل تفاصيل حياته. و لكنه كان يحتفظ بها لنفسه.

من الواضح أنه كان متعباً و غارقاً في مشكلات أولاده الستة و زوجته الشابة التي تحلم بحياة أخرى غير حياة قسنطينة المغلقة . و أما هو فلم يكن يجرؤ على الحلـــم، أو بالأحرى كان يحلم آنذاك بالعثور على شخص يتوسط له ليحصل على ثلاجـــة جديدة..لا غير!"[1].

و عندما ينطق حسان، أو تنطقه الروائية، فإنه يسفر عن سذاجته أمام الجميـــع، و يصدق قوله كل تلك الصفات التي تصنفه بل تصنفه أحلام مســـتغانمي نفســـها في هذه الفئة الساذجة من المجتمع، و لا أدل على ذلك من خطابه الذي تقدمـــه لنـــا الروائية على لسان أخيه الراوي خالد بن طوبال :" قال حسان و كأنـــه يقـــنعني بضرورة عدم رفض تلك الدعوة « - و الله سي الشريف ناس مـــلاح.. مـــازال برغم منصبه وفياً لصداقتنا القديمة، أتدري أن البعض يقول هنا إنه قد يصبح وزيراً. ربما يفرجها الله علينا في ذلك اليوم على يده».

قال حسان هذه الجملة الأخيرة بصوت شبه خافت، و كأنه يقولها لنفسه..

مسكين حسان!

مسكين أخي الذي لم يفرجها الله عليه بعد ذلك أكان من السذاجة بحيث يجهل أن ذلك العرس هو صفقة لا غير، و أن سي الشريف لا بـــد أن يتلقـــى شـــيئاً مـــا مقابله"[1].

لذلك عادة ما تسقط هذه الطبقة ضحية سخف وعيها و سذاجة أفكارها، و سوء فهمها القاصر عن استيعاب الوقائع المحيطة بها.

---

[1] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**: ص 300-301.

[1] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 367.

و ذلك ما وقع لحسان الذي كان مثالاً حتى في موته لنهاية هذه الطبقة التي تقتلها سذاجتها و طيبتها الزائدة، و أحلامها السخيفة التي حجبت أمامها كل الحقائق: " و مات حسان أخي الذي لم يكن يهتم كثيراً بالإغريق و بالآلهة اليونانية، كان له إله واحد فقط. و بعض الأسطوانات القديمة.

مات و لا حب له سوى الفرقاني..و أم كلثوم.. و صوت عبد الباسط عبد الصمد. و لا حلم له سوى الحصول على جواز سفر للحج.. و ثلاجة"[2].

أما الطبقة الثانية (ربات البيوت الجاهلات) فهي تنطق بحالها حينما تعلق الراوية حياة بطلة رواية فوضى الحواس على ضرتها فريدة فتقول:" في البيت وجدت فريدة جالسة أمام التلفزيون، و كأنها لم تقض حياتها أمامه لتشاهد المسلسلات الساذجة نفسها، أو كأنه لا ينتظرها في قسنطينة.

أشفقت عليها من غبائها . كيف أشرح لها أن الإنسان لا بد أن يعيش بملء رئتيه، بملء حواسه، و إحساسه، كل الأشياء التي يصادفها و التي لن تتكرر.

كيف أقنعها بأن تحب الأشياء التي لن تراها سوى مرة واحدة، لا تلك التي تراها على جهاز التلفزيون كل يوم.

كنت أشعر برغبة في أن أنقل إليها عدوى سعادتي، و شهيتي للحياة، و لكنها كانت امرأة محدودة الأحلام، محدودة الذكاء"[1].

أما عن الطبقة الثالثة من فئة السذج(الأرامل الثريات) فتقدمها لنا "أحلام مستغانمي" في صورة الحاجة أم حياة، و بتعليق الراوية حياة نفسها، و هي لغة منقطعة فعلاً إلى فترة لم تعد موجودة إلا في أذاهن هذه الطبقة تقتات عليها في ما بقي لها من أيام:

" – « واش بيك زيك ما يعجبش (...)

---

(2) – نفسه، ص 394.

(1) – أحلام مستغانمي : **فوضى الحواس**، ص152.

- راني جبتلك معاي شويه بسيسة، حمصتها لك البارح. درك نديرلك بيها صحن "طمينة".. غير تاكليها تولي زي الحصان» (...) لا أذكر كم من كميات أكلت من هذه الطمينة (...) أكانت أمي تعدها لي كل فترة بنية تغذيتي، أم بنية استدراج القدر كي تحل البركات في هذا البيت(...) هي التي لم تعرف معنى الزواج و تحملت نتائجه فقط"[2].

و رغم انحطاط فكر هذه الطبقة و سذاجته إلا أن مرورنا على مختلف فئاتها لدى الروائيين جعلها تكشف عن توسعها و شمولها لفئات شاسعة من المجتمع الجزائري لم تعد لفرط تهميشها على صلة بالأحداث، و التاريخ الذي تعبره، و لكنها بقيت تتحمل نتائجه فقط كما قالت أحلام مستغانمي قبل قليل.

و إذا كانت هذه الطبقة تصنف الأخيرة من حيث الوعي بالأزمة، فإن المركز ما قبل الأخير تحتله طبقة أكثر وعياً و صلة بالأزمة. و رغم أنها تدفع ثمنها غالياً من الحرمان و البؤس إلا أنها تفهم ما يجري و تشق طريقها الشائك، و تختط ملامح الخطاب المأساوي لهذه الفترة بصورة أعمق أثراً من الأولى، و أكثر إيلاماً منها، لأن ألم من يعلم- سبب نكسته- لا يضاهي ألم من يجهله.

ب- طبقة البؤساء الكادحين.

هذه طبقة من الأجيال اللاحقة لورثة الاستقلال، و هي لهذا البعد ذاته، تتمتع بوعي ناضج، و فكر مستنير، و قرب من الواقع و الأحداث يخولها فهم ما يجري، و اتخاذ موقف معين منه، و تحمل مسؤوليتها التاريخية تجاهه.

لكن هذا لا يمنعها من التهميش بدورها لأنها لا تملك القوة، و لا النفوذ، و لا حتى وسيلة التعبير النافذة أو المسموعة. لذلك تبدو طبقة مقهورة من البؤساء الكادحين، تمزقها أزمة هوية حادة تتنكر فيها لكل معالم الوطن، و القضايا التي قدسها جيل الثورة لأنها تعتقد أن البلاد لم تنل استقلالها بعد ما دامت تتغذى على

---

[2] – نفسه، ص 99-100-101.

الرشوة و المحسوبية، و احتكار مناصب العمل من طرف الجيل الأول للاستقلال و أحفاده، و هو ما أفرز شعوراً عدائياً تجاه رموز الدولة و قوانينها (الجائرة في حقهم) و نظرة تشاؤمية تجاه المستقبل، ثم لا تجدها تحفل كثيراً بالمأساة الوطنية، و ربما أيدتها لاعتقادها بأنها مجرد انفجار طبيعي عن حالة الاحتقان لدى فئة لا تقل عناها تهميشاً.

لذلك يصنفهم الروائيون تحت ما أطلقنا عليه المركب الهامشي. و يتصنف خطابها كبنية رئيسية من بنيات الخطاب المأساوي، ليروي لنا حلقة من حلقات المأساة الوطنية، و شطراً من هوية الرواية التاريخية بصوت من أصوات المقهورين، و بمنظور طبقة ضحية من طبقات المجتمع. لاسيما أنها طبقة أوسع أفقاً و أكثر ثقافة و وعياً، الشئ الذي جعلها تستشرف المستقبل بتشاؤم متزايد لأنها في كل الأحوال إذا أعطيت الثقافة و الوعي فقد حرمت العمل و الحياة الكريمة، بل حتى التعبير و حرية الحركة، ما يجعل خطابها عنيفاً و مضاداً تجاه خطاب رسمي. فبقيت كادحة و مهمشة، تعرف و تقول أكثر مما تفعل، ما يجعل خطابها غاية في الأهمية و الاستراتيجية في إبراز أزمة الوطن، و مصابه في أجياله الجديدة، التي تُرِكت نهباً للإفلاس و البطالة، منفتحة على تيه الانحراف الذي لا أفق له.

- *الطاهر وطار:*

يحيط "الطاهر وطار" هذه الطبقة بتلك الأهمية التي تستحقها، و لئن ساورته بعض السخرية و التهكم تجاه الطبقة السالفة من السذج، فإنه هنا يتكلم بكل حذر و جدية لا مكان فيها للسخرية أو التهكم، لأن تهميش هذه الطبقة و بؤسها آتٍ عن وعي عميق بكل ما يحيط بها من أحداث، و هي من الاقتراب من محور الأزمة ما يجعل الحديث عنها أو بلسانها أكثر جدية، الصورة الحقيقية للخطاب المأساوي تنبع من تصور و خيال المهزومين، لا من وجهة نظر المنتصرين و أثرياء المأساة و الحروب.

هذا كي نرى التاريخ بعين المقهورين و نستقرئ الحلول المتاحة لديهم، فنقاسمهم لحظة عسيرة مروا بها في تاريخهم. و هذه إحدى غايات الرواية التاريخية في نقل صورها و الإصغاء إلى أصوات مختلف طبقات مجتمعها، انطلاقاً من علاقة سرية بين الروائي و تاريخ مجتمعه الذي يستنطق التاريخ انطلاقاً من أزمة واقعه الراهن على "اعتبار أن الحاضر المروي يسمح بفهم أفضل للماضي"[1]. لأن الأزمة ليست وليدة لحظة انفجارها بقدر ما هي نتاج احتقانات و تداعيات سابقة.

و هذا هو فحوى الخطاب الذي يقدمه الطاهر وطار عن هذه الطبقة في قوله:" و فجأة..فجأة، اكتشف الأبناء أن خيرات الوطن استنفذها الآباء، و لم يبق لهم سوى ذكريات عن دلال تمتعوا به في صباهم. بعض منهم أصيب بالبله. يكفيه أن يسند ظهره إلى جدار ما، و يروح يتأمل أنواع السيارات و البنات التي تمر أمامه، ينام معظم النهار، و يقوم معظم الليل.

إذا وجد قرصاً مخدراً غاص في جنة الخلد، و إذا لم يجد انهمك يلوك غيضه في عمقه.

البعض منهم أصيب بشيخوخة مبكرة، فقفز على جميع مراحل العمر ليجد نفسه في حالة تصوفية غريبة. يعتزل الحياة و ما فيها، و ينهمك في الاستغفار من ذنوب لم يأتها، منكراً كل مظهر من المظاهر التي ربما كانت السبب في تشوه أبيه و أهله و مجتمعه.

بعض آخر راح يتمظهر كما لو أنه اللعنة التي لحقت والديه. المظهر الخارجي و السلوك أوربيان. يقضي ليله في الملاهي و المراقص، و يقضي ما تبقى من نهاره في السيارات المكيفة، و في الطائرات المحلقة.

---

[1]- George LUKACS :**Le roman historique** : préface p 04.

بعضهم الذي رزق بهذه الصفة أو تلك، بالوساطة أو برشوة جمال خارق، بوظيفة أو بشغل ما لا يمكن إقناعه أبداً بأن المطلوب منه أن يبذل الجهد مقابل ما يحصل عليه"[1].

هذه هي حصيلة التهميش التي تخرج إلى الوجود مخلوقات مشوهة السلوك و الأخلاق فضاؤها القهر و غذاؤها تخريب النفس المجتمع، حيث لا يبقى للثقافة و التعليم أي معنى إذا كان صاحبهما مرمياً على هامش التاريخ و الحياة و الاعتبار. و لا يعود لجهده أي معنى إيجابي بل على العكس فربما وجد غذاءه في فضاء الخراب و الدمار، هناك فقط يمكن أن تظهر نتائج أعماله، مهما كانت قيمة تلك النتائج.

إنها طبقة تظهر حيث تنعدم البدائل، فتخرج إلينا خطابها الذي يصور محدودية البدائل التي تمتلكها بحكم الحصار الذي تعايشه، فتبدو حركتها مقيدة و مسارها الاستلابي يكاد يكون موجهاً بصورة قسرية.

و هي الصورة التي ينقلها لنا الأعرج واسيني مدعماً أسس هذا الخطاب الفجائعي لمثليه عن هذه الطبقة المسحوقة من المجتمع.

- الأعرج واسيني

ينقلنا "الأعرج واسيني" في رحاب هذا الخطاب المأساوي إلى شريحة لا تقل قهراً عن الشباب البطال و هي شريحة المعلمين التي تستفيق لديه بوعي أكثر نضجاً منه لدى نظيرتها التي شهدناها عند أحلام مستغانمي في طبقة السذج.

فهي هنا تتحرك وفق الأحداث واعية بها، و بدورها فيها لكن النقطة الوحيدة التي تصنفها كخطاب للبؤساء الكادحين هي انعدام الإيجابية و انغماسها في حمأة السلبية القهرية التي أجبرت عليها بحكم الظروف التي تعيها هي نفسها.

فلدى الأعرج واسيني تتمثل هذه الشخصية في نموذج "عبد ربه" و يبدو أن الاسم قد اختير ليدل على انعدام الحظ في الدنيا و تأسيس العلاقة بين العبد و ربه

---

[1] - الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 115.

لا غير. و يقدمها لنا الروائي على لسان عمي إسماعيل الذي شهدناه شخصية ذات وعي ساذج في العنصر الطبقة السابقة:

"عمي إسماعيل يقول دائماً عنه، و في حضرته و هو يضحك:

- إذا أردت أن تعرف كيف يتحرك منطق هذه البلاد، تعرف على عبد ربه .

عبد ربه كان معلماً بسيطاً، لم يتخط أبداً عتبة الفقر رغم كل ما بذلـــه، درس في القرية، و في المدينة، بدون جدوى، درس و هرب بدون جدوى، درس و انخـــرط في جبهة التحرير، بدون جدوى، ثم ترك الجبهة و ترك لحيته تتدلى و صـــار مـــن يومها لا هم له سوى الدولة الإسلامية، و يصـــر علـــى أنهـــا الحـــل الوحيـــد و الأوحد"[1].

لكن الصورة لا تكتمل إلا عندما ينطق عبد ربه فيكشف ما بيده المغلولة من حلول قهرية لا حيلة له في اللجوء إليها، يقول عبد ربه راوياً لنا قصة تهميشه و بؤسه:

"-كنت أسكن في كوخ، و منذ أن أصبحت البلدية في أيديهم أعطوني سكناً.

أنا معهم حتى و لو يحرقوا هذه البلاد. سأحرقها معهم.

عشر سنين و أنا في الحمام و بعدها كريت كوخاً، و عنـــدما حطمـــوا البيـــوت القصديرية، على هامش العاصمة وجدت نفسي في الشارع. بل حتى الشـــارع لم يكن من حقي طردوني منه كالكلب"[1].

لعل هذه الوضعية هي أحد مسببات التوجه إلى العنف و بداية من بـــدايات النزوع المأساوي في خطابات الشخصيات، التي تبرهن على أنهـــا بنـــات حقبتـــها التاريخية و ظروفها المعيشية، و طبقتها المهمشة بامتياز.

و على هذه الخلفية تتأسس "أحلام مســتغانمي" في تقـــديم فئـــة البؤســـاء الكادحين ضمن المركب الهامشي لخطابها المأساوي.

---

[1] ـ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء**، ص 68.

[1] ـ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء**، ص 69.

- أحلام مستغانمي

مدعمة الأسس الإيديولوجية لهذا الخطـــاب الهامشـــي، تمنحنـــا "أحـــلام مستغانمي" حلولاً بديلة ابتكرها هؤلاء للهرب من واقعه الموبـــوء، و الـــدخول في تيارات أخرى لم يقتنعوا بها، كالتدين مثلاً، الذي بات مهرباً أكثر منـــه قناعـــة، مهرب من حالة القنوط و الفراغ و الجنون كما يصف حسان أخ خالد في التوجه العام للشباب إلى التدين كبديل وحيد حيث اللابديل، يقول حسان : " لقد عدت للصلاة منذ سنتين، و لولا إيماني لأصبحت مجنوناً.

كيف يمكن أن تصمد أمام كل هذا المنكر، و هذا الظلم دون إيمان؟

وحدها التقوى تعطيك القدرة على الصمود .. انظر حولك لقد توصل جميع الناس إلى هذه النتيجة، و ربما الشباب أكثر من غيرهـــم لأنهـــم الضـــحية الأولى لهـــذا الوطن..(...) و الله يا خالد .. لو رأيتهم يوم الجمعـــة يتوجهـــون إلى المســـاجد بالآلاف حتى تضيق بهم جدرانها.. و تفيض بهم الشوارع.. لوقفت معهم تصـــلي دون أن تتساءل لماذا !"[2].

لفرط نفاذها في لا شعور الناس و سلوكهم، صارت الأزمة الوطنية تصـــيغ تحركات و توجهات الناس بصورة آلية و لا شعورية، حتى باتت الإجابة عن سؤال مفاده هل هم مخيرون في هذا التوجه أو مقتنعون به؟ إجابة تخبرنا الروائية بأنها نافلة و سقط متاع.

و حري بالذكر أن الحديث في هذا المركب الهامشي بطبقتيـــه: "الســـذج البسطاء" و "البؤساء الكادحين" إنما كان يعالج مسألة وعي جمعي إن لم نقل "وعي طبقي" بكل ما تحمله هذه الكلمة من معاني، و لا شك أن المتفحص لهذا الخطـــاب يشتمُّ رائحة وعي سياسي متأخر لدى هذه الطبقة اللامتسيسة الـــتي تعتـــرف في

---

[2] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 306.

خطابها أنها لا تفقه شيئاً في السياسية و إشكالاتها القانونية، بل تمثل لـــديها هـــذه الإشكالات التي هي ضحية لها ضرباً من المسكوت عنه.

لكن كيف يسكت المرء الضحية عن الشئ الذي يضحي به؟ هنا بالـــذات يكمن ضعف و استكانة و ضيق أفق هذه الشخصية الهامشية التي نكتشف معها إذا ما تأملنا موقفها هذا أنه ليس موقفاً متناقضاً لأن مصيرها إنما يتقرر في تلك التجارة اللامشروعة التي تنخرط فيها و تزكيها ببلادة.

و هذه الطبقات الهامشية من بسطاء سذج و مقهورين رغم كونها كـــبش فداء لعصبة ممن يركبون صهوة السياسية مبتعدين بنفوذهم و سطوهم و جشـــعهم عن بؤس تلك الطبقات الدونية فإنها "مع ذلك تدع أولئك الذين تعدهم نصّـــابين يقررون مصيرها بالنيابة عنها...و هو نمط من التفسير السياسي الذي تـــرى فيـــه جمهرة الشعب أنه هو ((السياسية العظمى))، هذه السياسة التي لا يفهمها الشعب، و ينظر إليها باحترام و وجل، و لا يعيرها اهتمامه إلا بصورة سلبية"[1] .

هذا دون أن تقتصر السلبية على نظرتهم للساسة، بل إنها تلون طبـــاعهم و تسم ردود أفعالهم تجاه جلاديهم. مما يترجم عنهم تلك الصـــورة الدونيـــة مـــن الاستلاب و موت الإرادة.

و تلك هي نظرة الفئة اليائسة من نجدة حكامها الذين صاروا عصبة جلادين أكثر منهم حكاماً و ساسة كما يفترض فيهم. الشئ الذي دفعها للعمل و تـــأمين قوتها بوسائلها الخاصة. تاركة خيراتها نهباً للمتسلطين.

و هذه النظرة المستكينة تتطابق تماماً مع نظرة ما كان يسمى في أوربا بدايـــة القرن العشرين بـــ" البروليتاريا الدون"[1] التي تكافح من أجل إثبات وجودها بعيداً جداً عن خارطة حكامها، و معتمدة في تحصيل قوتهـــا علـــى ذات ســـواعدها و

---

[1] ـ ولهالم رايش: **ما الوعي الطبقي؟ نحو علم نفس سياسي للجماهير** ـ ترجمة جورج طرابيشي سلسلة الثقافة المعاصرة. دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت ـد- ت- ص 65 (بتصرف).

[1] ـ ينظر ولهالم رايش: **ما الوعي الطبقي ؟ نحو علم نفس سياسي للجماهير** (مرجع سابق)ص 14.

وسائلها الخاصة البدائية نسبياً و هذه الفلسفة في الحياة هي التي كانت سبباً مباشراً آنذاك في إفراز الرؤية المأساوية الرومنسية الممجدة لعالم الأشقياء الصامدين و المعجبة بشموخهم و كفاحهم و طيب عيشهم على الرغم من حياة البؤس و الشقاء[2].

يمتد كل هذا الفضاء الخطابي المأساوي في المركب الهامشي، الذي تؤشر سعة خطابه على سعة تمثيله الجماهيري في المجتمع، أي على مستوى تلك الطبقات التي رأينا في أعينها، و من منظورها؛ صورة الوطن كعامل موضوع، و صورة التاريخ في مخيال المقهورين.

كما سمحت لنا سعة هذا الخطاب بنقل صورة عن طبقاته، حتى و إن كانت متجهمة الملامح و مشوهة الصورة، و تسير أحياناً ضد مصلحة الوطن، إلا أنها لا تعمل على تخريبه بإرادتها بل تبدو كل تحركاتها قهرية، و مدفوعة بقوى تسيطر على كل أفعالها الإرادية و اللاإرادية كما تابعناه في المقاطع السابقة.

كما نلاحظ أن كلاً منهم، يحتفظ بصورة مشرقة، و ببديل أقل إيلاماً عن الوطن يخفيه بين جوانحه، لكنه لا يسعفه في كل الأحوال.

ذلك أنه بديل معطل و مشلول، في ظل مهيمنات الأزمة و تداعياتها التي ساقت الناس في هذه المرحلة التاريخية إلى مطبات وخيمة منزلقات ملؤها الجريمة و الرذيلة و الانحراف، و التهميش لم يكن لهم خيار في خوضها.

و هنا بالذات تبرز ضرورة ظهور العامل الذات المركزي الذي لا يأتينا بصورة معاكسة للمركب الهامشي، إلا لإكمال مقولته و شد أزره، و دعم حجته و موقفه في الخطاب، ببساطة، لأن العامل الذات المركزي هو ابن شرعي لطبقات العامل الذات الهامشي، و ذاق من القهر و الانحطاط ما جعله يثور ضد صناع

---

[2] – نفسه ص 14.

أزمته(العامل المعاكس) كي لا يلقى مصير آبائه الذين شهدناهم في طبقتي السذج البسطاء و البؤساء الكادحين.

و هذه الطبقة هي التي اختار منها الروائيون أبطال رواياتهم، الذين مثلوا الناطق الرسمي باسم الوطن. مدعومة بما أوتيت من سعة وعي، و ثقافة، و نضج سياسي، يخولها القدرة على التعبير عن موقع كل الطبقات في مجتمعها، و بفضلها يمكن أن يتضح أكثر فأكثر موقع العامل الذات، و العامل الموضوع، و العامل المعاكس بتمايز بيِّن.

و هي طبقة تسير إيديولوجياً عكس الطبقة السالفة لسبب وحيد أنها أكثر وعياً بوضعها، و فهماً لقضيتها الوطنية و ثقافة و اطلاعاً بواقعها الاجتماعي و السياسي. كما أنها لا تعمد إلى مُداراة جلادها و مسايرته كما رأينا مع الطبقة الأولى. بل تتخذ موقفاً أكثر جرأة في المجابهة كما سنرى في العامل الذات في شقه المركزي.

2- العامل الذات- المركب المركزي

و هي الشخصيات الرئيسة، أو المبأرة من طرف الروائيين و التي تتحدث باسم الوطن (العامل الموضوع)، أو قل هي التي يتحدث الوطن و الروائي معاً باسمها.

و تتميز هذه الطبقة كثيراً عن طبقات المركب الهامشي الأول بكون رؤيتها هي رؤية الراوي، سواء كانت رؤية من الخلف، أو مع، أو من الخارج حسب النموذج الثلاثي الذي قدمه "جان بويون"[1] لمختلف مواقع الراوي في الخطاب السردي، و الذي تبناه نقاد السرد البنيويين من بعده و أبرزهم "تودوروف"[2].

[1] – راجع الهامش في الصفحة 40 و للاستزادة و التوسع ينظر :

و الملاحظ أن الروائيين في هذا الخطاب المركزي يلجأون- كما لو أنهم على اتفاق مسبق- إلى استعمال استراتيجية "الرؤية مع" التي يهيمن عليها ضمير المتكلم، حيث يكون البطل عادة هو الراوي الذي يروي لنا أحداثه بعينه و لسانه. فلا يكشف لنا العالم الذي يرويه إلا بعد أن يكشف لنا ضمنياً عن ملامح شخصيته بتحديد ذاتي يمكننا من رؤية مزدوجة للعالمين الداخلي الذي يعيش في الشخصية، و الخارجي الذي تعيش فيه.

و هذا التبني لرؤية الشخصية الرئيسة المطابقة عادة لرؤية الراوي، و منظور السرد عموماً يجعل المدونة بأسرها تبحث مع الأبطال و الرواة عن الحل الذي يقدمونه، و تسير وفق المنظور الذي يسيرون فيه، و بحسب الأحداث الذي تؤطرهم.

و هذا ما يجعل هذا المركب محورياً يحتل المركز سواء لدى الروائي الذي يقدم منظوره من خلال أبطاله، أو من منظور الشخصيات التي تتقدمها هذه الشخصيات الرئيسة نفسها، أو القارئ الذي يقدم له هذا الخطاب المبأر بما هو خطاب أبطال الروايات، الذين يقودون العملية السردية رؤية، و أزمة و حلولاً.

و ما هذه الحلول و المنظورات سوى وجهة نظر الروائي نفسه الذي تنوب عنه الشخصيات المركزية، التي تحتضن الوطن و قضيته باعتباره عاملها الموضوع الذي تتصارع من أجله مع العامل المعاكس الذي يهدد استقراره و استقرارها.

و تجدر الإشارة إلى أننا سنتعامل مع هذه الشخصيات الرئيسة كشخصيات عاملية، أي انطلاقاً من وظيفتها السردية كعامل ذات، بغض النظر عما تحمله من أسماء قد تعوق مسار هذه الوظائف السردية، عند إبراز ملمحها المورفولوجي، و اسمها الشخصي الذي منحها إياه الروائي و كل ما من شأنه أن يميزها عن غيرها.

JEAN POUILLON. **Temps Et Roman** P: 114.

(2)– Tzvetan TODOROV :**Littérature Et Signification** 1967 P :82.

و إنما نختار النموذج العاملي لهذه المزية الوظيفية التي تلم شتات الملامح البنيوية الوظيفية المشتركة للأبطال بعيداً عن هوياتهم الشكلية و أسمائهم، التي باتت هامشية بالنظر إلى وظائف تلك الشخصيات.

و عندما نتتبع ملامح خطاب الشخصيات نجده ينصرف في ثلاثة أقانيم بنيوية متمايزة:

أ- خطاب انهزامي (ارتكاسي)

ب- خطاب استنجادي(مسعف للعامل الذات)

ج- خطاب رسولي (اجتثاثي للأزمة و صناعها)

أ- الخطاب الانهزامي (الارتكاسي):

نقصد بالارتكاس الانقلاب السلبي على الذات، و تخريب كل ما بنته و ما سعت إليه من أهداف أولية، لما آلت كل جهودها المبذولة إلى البوار. و قد استقينا هذا المعنى من قوله تعالى في سورة النساء: ﴿ وَ اللهُ أَرْكَسَهُمْ بِمَا كَسَبُواْ﴾[1]، و قوله في السورة نفسها:﴿ كُلَّمَا رُدُّواْ إِلَى اَلْفِتْنَةِ أُرْكِسُواْ فِيْهَا﴾[1]. أي: " كلما عرض لهم عارض من عوارض الفتن، أعماهم و نكسهم على رؤوسهم"[2]، و "أَرْكَسَ الشَّئَ إركاساً؛ نكسه و أعاده إلى حالته السابقة. و الآية﴿وَ اللهُ أَرْكَسَهُمْ بِمَا كَسَبُواْ﴾ تعني : "ردهم إلى الكفر"[3].

و ذلك ما حدث مع الشخصية الروائية المركزية في رواية التسعينيات التي ارتكست على عقبيها، لما آلت كل مشاريعها إلى الخسران المبين. و يبدو هذا المآل

---

[1] – **سورة النساء** الآية: 88.

[1] – سورة النساء الآية 91.

[2] – عبد الرحمن بن ناصر السعدي : **تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان**، حققه و قابله عبد الرحمن بن معلاً اللويحق، مكتبة النبلاء. (دون بلد النشر) الطبعة الأولى 2000. ص 192.

[3] – **معجم لاروس**- المعجم العربي الحديث: عربي –عربي، تأليف: الدكتور خليل الجر، مراجعة، محمد الشايب، مكتبة لاروس- توزيع مكتبات أنطوان، بيروت 1987، ص66. و الآية المذكورة في الشرح **من سورة النساء** الآية 88.

منقلباً مأساوياً قريباً من الذات الكاتبة التي لا تفتأ تعيده في شتى منعرجات الرواية، و فواصلها الختامية.

باعتباره العامل الذات، يحتضن البطل الروائي قضيته الجوهرية و هي الوطن، حتى و إن قاده هذا الاحتضان و التأييد المطلق إلى الخسران و الانكسار أو فقـــدان السيطرة على أعصابه، و حتى إلى التلفظ بعبارات قد تبلغ حداً تظهره فيه بمظهـــر العدو و المناوئ لذاته(العامل الذات) و للوطن(العامل الموضوع).

هذا لكي لا نتفاجأ إذا ما تنكر هذا الأخير لشخصيته المقاومة للعدو، و المحبة للوطن، أو لوطنه الذي طالما ذاد عنه بكل ما يملك من قوى. و ليس كرهاً لـــه أو معاداة، بل من فرط حبه له، مع انعدام السبيل إلى الحلول لإنقاذه.

و هو ما رمى البطل في جنون هذه الجدلية التي جعلته ينطق بعكس عاطفته، أو قل بعاطفة معاكسة لذاته و للوطن الذي يحلم ببنائه، فهو لا ينطق إلا محايثاً للوطن سواء كان في وفاق معه أم في خلاف، على مبعدة منه أم على مقربة، إذ لا ينطـــق إلا في حضرة الوطن كموضوع أساس و مهيمن.

- *الطاهر وطار*

ذلك هو مضمون الصورة التي ينقلنا إليها" الطـــاهر وطـــار" في إحـــدى المناسبات حينما يخبرنا بأن:"الرجال الذين ماتوا من أجل طموحهم الوطني يكرمون يومياً، و يحترمون، و لا قيمة لحياتي أكثر من قيمة حياقم.

على أني لن أموت من أجل الوطن الجزائري، لأن هذا الوطن لا وجود له. فإني لم أعثر عليه و سألت التاريخ، و سألت الأحياء، و الأموات، و زرت المقـــابر، فلـــم يحدثني عنه أحد.. فلا يقام البناء على الريح"[1].

---

[1] ـ الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 184.

و بالتالي فكل جهد مبذول في سبيل إنقاذ هذا الوطن لا طائل من ورائه، و لا جدوى، ما دام بناء هذا الوطن قائماً على الريح.

و هي صورة متجهمة لهذا الوطن الذي يعيشه بطل روائي وجد نفسه مفرغاً من محتواه، و غارقاً في اللاجدوى، و البطالة. فينقلنا في محطة أخرى، و من زاوية مغايرة إلى دهاليز ذاته ليعطينا نظرة أكثر عمقاً للأزمة لكن هذه المرة من الداخل.

و لئن كان تصور البطل للعالم الخارجي قائماً على معاني العقم، والبوار، و اللا جدوى فإن انكساره الداخلي، حينما تعييه الحلول، و يضيق به الأفق، يقوده إلى الانقلاب حتى على ذاته، ليعطينا هذه المرة رؤية باطنية تغوص بنا في دهاليز شخصيته، أو العالم الداخلي الذي لا يقل تجهما عن صورة العالم الخارجي الحالك. و حينها فقط تتضح الرؤية و تكتمل الصورة عندما يكشف لنا البطل/ الراوي عن رؤيته لذاته التي يحددها بلسانه فيقول: "أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب، و السراديب، و الأغوار، لا يقتحمه مقتحم مهما حاول، و هذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم"[1].

يمكننا من هنا تعرف بعض الملامح الجوهرية للعامل الذات المركزي، الذي يحاورنا في الخطاب الروائي. الذي يقر أولا بأنه بطل مضاد بامتياز، تنمحي فيه صفات النبل الخارجي التي طالما حملها البطل الملحمي.

فلكي يواجه المرء إكراهات عصره، و يقوم من اعوجاج تاريخه، و يخفف من حدة أزمته عليه أن يثور في وجه الجميع، و هذه الثورة العارمة على منطق الأشياء هي التي تجعله، في نظرهم مجرماً أو مجنوناً.

---

[2] – نفسه: ص 12.

و الغريب أنه هو من يقر بهذه الحقيقة و ليسوا هم . إذ يطلعنـــا "الطـــاهر وطار" على ملمح نحسبه جوهرياً في هذه الشخصية المركزية؛ و هو أنهـــا تعمـــل وحيدة على مبعدة من الجماعة، بل إن خطابها يحددها مناوئة، و مضادة للجماعة.

لذلك تحافظ على مسافة غموض معينة بينهما أو هوة فاصلة بينها و بينهم، تجعل منها دهليزاً مظلماً: "متعدد الجوانب و السراديب، و الأغـــوار، لا يقتحمـــه مقتحم مهما حاول. و هذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم" كما صـــرحت هذه الشخصية في خطابها الأخير.

- *الأعرج واسيني*

ينصرف الأعرج واسيني بصـــورة أكثـــر تـــوغلاً في العـــوالم الداخليـــة للشخصيات، فينقلنا في لوحات متعددة إلى باطن النفس البشرية المسمومة بأزمتـــها الوطنية، حد الموت، فيقول:" من يلمس داخل هذا القلب الذي تعذبه الكآبة؟ الله؟ أوف يا ابن أمي، أشعر أن الله تخلى عنا (...)
إني أموت، أو سأموت في وقت قريب. و علي أن أظل واقفاً مثل شجرة الخـــروب الوحيدة في هذا الفقر".[1]

إنها وضعية متميزة من الوحدة، و التفرد، و اللاإنتماء، التي تفســـر موقفـــاً مضاداً للذات، جعلها تفقد كل استقرار، بل تفقد حتى انتماءها و هويتها، فيقـــف البطل وحيداً كأن الله و العالم بأسره تخليا عنه، فلا نعجب بعد هـــذا إذا وجـــدناه يعلن عن لا انتمائه، بل عن تخليه عن تلك الهوية الوطنية، و يلعنها:" أشعر بـــأني لا أنتمي إلى هذا البلد. كل ما يحيط بي يدفعني إلى الانتحار، أو العودة إلى البيـــت، و أغلق على نفسي حتى أندثر مثل الريح(...) لم أستطع أن أكتم صوتي.
الله يلعن دين بوها بلا.. د..د ..!! "[1]

---

[1] – الأعرج واسيني: **سيدة المقام**، ص 265.
[1] – الأعرج واسيني: **سيدة المقام**، ص 2250

و هي وضعية مأساوية بامتياز، تحمل في تناقضها تعبيراً عن الذات الممزقـــة، بـــين عالمين داخلي و خارجي لا وفاق بينهما. قاداها إلى هكذا تحـــديف. لا يعكـــس العداء مع الوطن بقدر ما يعكس وضعية اللاحل، و المنقلب المأســـاوي الـــذي لا سبيل إلى تلافيه.

- *أحلام مستغانمي:*

ينظم بطل "أحلام مستغانمي" إلى نظيريه عند "الطاهر وطـــار" و "الأعـــرج واسيني" ليشاركهما هدم الذات المنهزمة تحت وطأة الأزمة الوطنية. كمـــا يهـــدم معهما وطناً لم يعد العيش فيه أو الدفاع عنه أمراً ذا جدوى.

و يبتدئ خطابه بهدم الذات و التنكر لحالها البائسة:" لم أكن مجرمـــا..و لا مقامرا..و لا كافرا..و لا كاذبا..و لا سكيرا..و لا خائنا..و لا حتى زانيا. لم تكـــن لي زوجة،و لا سرير شرعي استبدلته بآخر.خمسون سنة من الوحدة نصفها تمامـــا يمكن أن نسميه السنوات المعطوبة، تلك التي قضيتها بذارع واحدة،مشوه الجسد و الأحلام"[2].

و يقول تارة أخرى متشفياً في ذاته المنهزمة" تستاااااااااااااهل ما الذي جـــاء بك؟ من ردهة إلى ممر، إلى معبر، لست سوى رقم في طوابير الذل؟"[3].

لتنتقل عدوى المقت إلى الوطن الذي لا ينجو من تهجـــم هـــذا المخلـــوق المنكوب، الذي لم يعد ليسلم من أذاه أحد، كأنما فقد حاسة التمييز بين العـــدو و الصديق، كأسد جريح بات معادياً للكل، و ها هو ينعت الوطن المقدس لديـــه :" الوطن ؟ كيف أسميناه وطنا.. هذا الذي في كل قبر له جريمـــة.. وفي كل خبر لنـــا فيه فجيعة ؟

وطن؟ أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله..وإذا بنا نموت على يده

[2] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** ص 307.

[3]- أحلام مستغانمي: **عابر سرير**،ص:301.

وطن؟ أي وطن هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكين، وذبحنا كالنعاج بين أقدامه؟!"[1]

و هي صورة جمالية بديعة للمأساة التي يطعن صاحبها في ذاته و وطنه بضربة واحدة. فيتقاسمان مصير السقوط إلى الهاوية. ذلك أنهما موحدا المصير فإما أن ينهضا معاً، أو يسقطاً معاً في مصير مأساوي متسامٍ في توحده.

ب- الخطاب الاستنجادي(المسعف للعامل الذات)

و هذا ملمح بنيوي آخر أرفع درجة من السابق، إذ يتميز بظهور بصيص أمل يجعل البطل يؤمن بإمكانية نصرة هذا الوطن و إنقاذه، فيستعين نشداناً لهذه الغاية بكل ما يتوسم فيه القدرة على إنقاذه من هذا الممزق المأساوي و وطنه من محنته الرابضة على صدره.

فالسمة الجوهرية لخطاب الشخصية الرئيسة للطاهر وطار هي الإغماء، و الدخول في حالات تواجد صوفية حالمة لشدة الذهول من هول الأزمة و تجهم العالم خارجها.

و هنا يبرز الخطاب الشكوى و الاستنجاد، و استحضار من تتوسم فيه صفة الحكمة، و المعرفة بالداء الذي ينخرها و ينخر البلاد بأسرها و ها هي تشتكي لأحد المتطببين الذين استوحتهم في غمرة إغماءها و ذهولها في صورة شكوى و أنين المنكوبين: " لا صدر اليوم، يا سيدي الطبيب، يضع عليه الشعب رأسه و يبكي، كلهم تحولوا إلى تجار و رجال أعمال و مضاربين، إلى شعب عادي بعدما كانوا طليعة، و قضوا على كل طليعة أخرى.
إنني لا أريد أن أبكي، أريد أن أقيم مناحة يشترك فيها كل من بقيت له ذرة من العقل"[1].

---

[1] ــ أحلام مستغانمي: **فوضى الحواس**: ص 368.
[1] ــ الطاهر وطار: **الشمعة و الدهليز**، ص 160.

إنه وضع يتطلب تدخلا ليس في نطاق القدرة البشرية، و ربما تمنى البطـــل تدخلاً سحرياً أو إلهياً نحو حل معضلة وطنه. و هو السبيل الوحيد الذي بقي لـــه، فينادي الله مستغيثاً:" يا إلهي إنك تصنع العجب العجاب بمخلوقاتـــك، فـــألهمني ألهمني الآن إلى ماصنعته بي(...) فإنني يا إلهي أعجز عن فهـــم بعـــض مشـــيئاتك فألهمني إلى فهم هذا الحصار الذي تضربه على(...) الشمعة صغيرة يـــا إلهـــي . و الدهاليز كبيرة يا إلهي"[2].

يتجه كل روائي إلى وجهة يعتقدها المخرج الأمثل من الأزمة. فهو يؤمن في هـــذا الوضع الحرج بكل شئ يتشبث به مهما بلغ قربه أو بعده عن الواقع.

- *أحلام مستغانمي:*

إذا كان الطاهر وطار قد لجأ إلى الله؛ أي إلى آخر مجير لعبده الضعيف ، فإن بطل أحلام مستغانمي الملفوف بعاداته و تقاليده القسنطينية بـــدا متـــهافتاً يطلـــب النجدة من كل الرموز المعتقداتية للبلاد من أولياء صالحين باتوا في هذه اللحظـــات العصيبة أقرب إلى البطل من أي منجد آخر يقف إلى جانبه:" وحدهم جلســـوا إلى طاولتي دون سبب واضح .. و حجزوا لذاكرتي الأخرى كرسياً أمامياً..

و إذا بي أقضي سهرتي في السلام عليهم واحداً واحداً..

سلاماً يا سيدي راشد..

سلاماً يا سيدي مبروك..يا سيدي محمد الغراب..يا سيدي سليمان..يـــا ســـيدي بوعنابة..يا سيدي عبد المؤمن..يا سيدي مسيد..يا سيدي بومعزة.. يـــا ســـيدي جليس..سلاماً يا من تحكمون شوارع هذه المدينة..أزقتها..ذاكرتها.

قفوا معي يا أولياء الله.. متعب أنا الليلة..فلا تتخلوا عني.." [1]

---

[2] –: نفسه: ص 138.

[1] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 361-362.

و البطل إنما يستدعي أقطاب البلاد من أولياء الله الصالحين، فقط حينمـــا لم يعــد يؤمن بحل قريب، و منطقي معقول في متناول يده.

و كل هذه الخرافات التي صار البطل لشدة تأزمه مؤمناً بهـــا، هـــي نتـــاج عاطفته الزائدة تجاه الوطن و هي الحالة التي خلفها عشقه الجنوني له، و هـــا هـــو يفصح لنا عن هذا السر الدفين متسائلاً: "أتراه عشق هذا الوطن..أم البعد عنه، هو الذي أعطى للأشياء العادية قداسة لا يشعر بها غير الذي حرم منه؟ "[2].

و هذا اعتراف استراتيجي في الخطاب المأساوي من قِبَـــلْ العامـــل الـــذات المركزي، الذي جعل حبه و حرصه على وطنه يبلغ درجة تجعله يحول العالم بأشيائه العادية التافهة إلى مقدسات قد تسعفه، و تنجده.

لذلك فهو لا يقطع الأمل بالتشبث بها حينما تتلاشى الحدود في حـــالات اليأس من فرق بين الممكن و المستحيل. فيخرج لنا البطل بخطاب استنجادي نتقبله كخطاب مأساوي مهما بلغ ما يستنجد به من الاستحالة و الخرافية و التمحُّل.

و لا شك أن اللجوء إلى الاستنجاد بالأولياء الصالحين هو لجوء الضعيف المنهزم الذي لم يجد من ينصره على أرض الواقع فلجأ إلى طلب النجدة مما توفره الخرافات و التقاليد البالية من ناصرين و هميين يبدو تشبثه بهم عبثياً. لكنها حالة الضـــعف و قلة الحيلة التي وصل إليها البطل المأساوي في هذه الرواية، و هي الحال التي نطق بها أبطال "أحلام مستغانمي"، و تتواصل بنبرات نائحة أخرى لدى "الأعرج واسيني".

- *الأعرج واسيني:*

إذا كان بطل "الطاهر وطار" قد اتجه إلى الله لينصـــره، و بطـــل "أحـــلام مستغانمي" يلتمس النجدة من الأولياء الصالحين فقد كان بطل الأعرج واسيني أكثر واقعية و قرباً من الحلول المعقولة، حينما تمنى أن تكون هذه البلاد قـــد أنجبـــت إلى جانب ذريتها الهدامة، بعض أبنائها البررة و البقية الصالحة التي قد تشفع لها و تهب

---

[2] – نفسه، ص 361-362.

لنجدها يوماً ، في صورة من يكذِّب ما يحصل لوطنه فيقول:" لا يمكن أن ينتـــهي هذا الوطن بهذه الفضاعة ؟! لا بد أن يوجد ناس طيبون و يجب أن ننحتـــهم مـــن حجر إذا لم يكونوا موجودين"[1].

يتعلق البطل كما نرى بأمل الإرادة الحية الكامنة في كل إنسان غيور علـــى وطنه، التي تصنع رجالاً من حجر تهب لنصرة البلاد، و هو هدف ممكن التحقق، و قد بات هاجساً يراود البطل فيحتل جل النقاشات بينه و بين نفسه كعامـــل ذات مدافع عن وطنه:" لكن المدافع عن وطنه باستماتتة كبيرة يحتاج إلى قناعـــة بهـــذا الوطن، و بمثل عالٍ، و هذا المثل العالي علينا أن نخلقه، أن نتخيله لنستطيع الـــدفاع عنه"[2].

يأتي خطاب بطل "الأعرج واسيني" في صورة عودة محارب تائـــه إلى أرض الوطن، محملاً بتجارب الرحلة و معتبراً من سقطاته و عثراته فيها. فهو يعيد الجميع إلى جادة الصواب، مشيراً إلى اتجاه المخرج من الأزمة، ذلـــك الاتجـــاه المنطقـــي الممكن. و الموجود في هذه الظروف.

فالحل في نظر الأعرج واسيني أقرب بكثير إلى الواقـــع، و الميـــدان، و هـــو الإيمان بوجود الإصلاح حيث نبت الفساد، أو هو نهوض للعنقاء من صلب الرماد. و هو البداية الحقة لكل ثورة إصلاحية تنبع من إرادة رجالها الصالحين.

و لعله قد اهتدى إلى هذا المخرج، لإيمانه بإمكانية الانتصار على الأزمـــة و صناعها. لذلك يمهد خطاب بطل "الأعرج واسيني" المستنجد بما تبقى مـــن أبنـــاء بررة لهذا الوطن إلى بنية جديدة من بنيات خطاب العامل الذات.

و هو خطاب القائد العازم على الانتصار و المعتمد على نفسه، إنه المخلّص لأمته من قهر الغاصبين، فيجتث شأفتهم، ينطق بخطاب كأنما جـــاء مبعوثـــاً مـــن السماء، لينجد شعبه المستغيث، و هو ما نطلق عليه تسمية "**الخطاب الرسولي**".

---

[1] ـ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء**، ص 239.
[2] ـ نفسه، ص 156.

ج- *الخطاب الرسولي(الاجتثاثي للأزمة و صناعها):*

نلاحظ ذلك الارتفاع التدريجي لهمة البطل الروائي من حالة اليأس التام و التنكر لقدرات الذات و الوطن، و مروراً بحالة الاستنجاد . عندما أيقن البطل بإمكانية الخروج من المأزق، و ظهور بوادر النجاة من المحرقة، و صولاً إلى الإيمان المطلق بالنصر و الانطلاق في رحلة تحقيقه، في خطاب رسولي، اجتثاثي للأزمة و صناعها.

- الطاهر وطار

و بعد أن يستفيق هذا البطل يستجمع قواه و يشد عزيمته و يهب لنصرة قضيته و لمواجهة أعداء الأمة بما هو المتحدث بلسانها، و حامي حماها. فتتغير هاهنا ملامحه، بمجرد أن تتغير نبرته فيدخل في مواجهة مباشرة مع العامل المعاكس، فيسفر عن وجه آخر يجعله يتربع على عرش العامل الذات كمركز و محور في عالمه الروائي بأسره، يخوله الحديث بهذا الخطاب الذي أطلقنا عليه تسمية"***الخطاب الرسولي***".

يتحقق هذا الخطاب حينما يحدد البطل ذاته كرسول مبعوث إلى هذه الأمة الظالم أهلها، أو البلدة الآثمة بأفعال أهلها، التي شبهناها في الفصل المخصص لاستراتيجية المكان في الباب الأول، بقرية "سدوم"[1].

و ها هو رسولها يخاطب الآثمين في بلاده[1]:" رفع رأسه إلى فوق و هتف: يا من هنا. أنتم يا من استوليتم على مقامي، أعلمكم جميعاً أنني هنا. نعم أنا هنا صاحب المقام الزكي، و سيد هذه الفيافي، و حامي الأمة من الوباء"[2].

---

(1) - ينظر الفصل الأول من الباب الأول ص 74. و كذا الفصل الثاني من الباب نفسه ص 111.

(1) – نلاحظ هنا تغييراً طفيفاً في زاوية الرؤية، التي انتقلت من الرؤية مع المتكلمة بضمير المتكلم، إلى الرؤية من الخلف المتحدثة بضمير الغائب الذي يصف حال الشخصية عن بعد، و هي رؤية تخوله كشف أغوار نفسها و خلجات روحها، داخلياً و كل ما يتحكم في ردود أفعالها خارجياً ، يحكم فيها الراوي سيطرته على الشخصية، فيظهر ما يريد و يخفي ما يريد، كون هذا الموقع هو لراوٍ أكبرْ> من الشخصية.

- ينظر جان بويون الزمن و الرواية، ص 114 :JEAN POUILLON. Temps Et Roman P.

(2) – الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 59-60.

و هذا موقع أكثر رفعة و سمواً من الموقعين الخطابيين السابقين: الانهزامي، و الاستنجادي، حيث يعين البطلا الروائي نفسه نبياً مرسلاً و مُخَلِّصاً لأمتــه مــن الفساد و زبانيته الذين طغوا في البلاد فأهلكوا الحرث و النسل.

و لا شك أن الروائيين الآخرين سيضــيفان إلى هــذه المكونــات البنائيــة للخطاب المركزي للعامل الذات ملامح إضافية تنير لنا ذلك الملمح الرسولي و القوة التي تطبع الفارس المدافع عن موطنه.

- *الأعرج واسيني:*

على غرار بطل الطاهر وطار يصعد بطل الأعرج واسيني صهوة الفروسية، و منبر القيادة بعد مغادرته لموقعه المستضعف السالف. كأنما هو نبي نصره الله و آزره بعد أن كاد أعداؤه أن يوقعوا به، و ها هو يخاطبهم بنبرة بنبرة استئصــالية تجتــث شأفتهم من كيانه و كيان أمته:" أيها القتلة! اخرجوا من قيامتنا، اخرجــوا مــن أحزاننا، و أفراحنا، اتركونا نموت، و نحيا كما نشاء، أيها القتلة! اخرجــوا مــن أصدائنا و أشلائنا، اخرجوا من دورتنا الدموية"[3].

إنه اجتثاث من جسد الأمة و دورتها الدموية، و ما ضمير الجمــع (نــون الجماعة) المستعمل هنا إلا آية على إرادة البطل التحدث بلسان أمته و تعيين ذاتــه ناطقاً رسمياً عنها، و مبعوثاً إلهياً إليها لنصرتها لشفائها و تطهير جسدها من جراثيم القتلة الذين كانوا طوال هذه الفترة داءها العضــال الــذي لازمهــا. و آن أوان التخلص منه إلى الأبد ببطل فارس، أو نبي مرسل يحمل إليها تريــاق الشــفاء. و استئصال الورم.

- *أحلام مستغانمي:*

ينهض بطل "أحلام مستغانمي" من رماده و ينتفض ملتفتاً إلى صناع أزمتــه. بنظرة أكثر ثورة و انتقامية، فيتقدم إلى ساحة المعركة من جديد، و الرهــان هــذه

---

[3] ــ الأعرج واسيني، سيدة المقام، ص 283.

المرة عنوانه الاجتثاث و الاستئصال، فقد لبس درع الفارس المنقذ، و النبي المخلِّص الذي يطرد آلة الموت و الخراب عن بلده و أمته التي بوأتـــه مكانـــة قائـــدها إلى الخلاص من أعدائها.

فهو يتكلم بضمير الجمع أو بضمير الغائب، بضمير الأحياء أو ضمير الموات من بني أمته فالعامل عامل واحد، و المتكلم متكلم واحد، لا فرق في الصيغ الـــتي يتخذها فيخاطبنا بقوله: " أتحدى أصحاب البطون المنتفخة.. و ذلـــك صـــاحب اللحية..و ذلك صاحب الصلعة.. و أولئك أصحاب النجوم التي لا تعد.. و كـــل الذين منحتهم الكثير.. و اغتصبوها في حضرتي اليوم.

أتحداهم بنقصي فقط.

بالذراع التي لم تعد ذراعي، بالذاكرة التي سرقوها مني، بكل ما أخذوه منا"[1].

يتراوح الخطاب بين ضميري المتكلم و الجمع، لكن العامل الوظيفي يبقـــى واحداً لا يتغير، حيث يتكلم عن العامل الذات و الموضوع معاً بصيغة الجمع ربمـــا لأن العامل المعاكس أيضاً يواجهه بصيغة الجمع (هم):" أريـــد أن أبقـــى هكـــذا أمامهم، مغروساً كشوكة في ضميرهم. أريد أن يخجلوا عنـــدما يلتقـــون بي. أن يطأطئوا رؤوسهم(...) و هم يعرفون أنني أعرف كل أخبارهم، و أنني شاهد على حقاراتهم"[1].

و لا يكتفي هذا الفارس الجموح بهذه الضمائر كلها، بل يتكلم حتى علـــى لسان الموتى فينطقهم، و يجد لهم مكاناً في خطابه الذي يتكلم بلســـان الأمـــوات أيضا، و الذين يستنطق البطل أحدهم فيقول: "لو عرفك ربما لم يكن ليموت تلك الميتة الحمقاء..لو قرأك بتمعن، لما نظر إلى قاتليه بذلك الانبهار(...) لبصق في وجه قاتليه مسبقاً.. لشتمهم كما لم يشتم أحداً، لرفض أن يصافحهم في ذلك العـــرس، لقال: ((أيها القوادون ..السراقو..القتلة. لن تسرقوا منا أيضا..املأوا جيوبكم بمـــا

---

[1] ـ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 362.

[1] ـ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 369.

شئتم،أثثوا بيوتكم بما شئتم..و حساباتكم بأي عملة شئتم. سيبقى لنا الدم و الذاكرة، بهما سنحاربكم، بهما سنطاردكم ، بهما سنعمر هذا الوطن من جديد))"(2).

يختتم صاحب النداء الرسولي خطابه بضمير الجمع الذي منحه له الروائي و بوأه تلك المكانة التي تخوله التصدي و الوقوف في وجه العامل المعاكس الذي يتربص به و بأمته.

و لا بد أن يقود هذا العامل الذات بمختلف تفريعاته، و طبقاته إلى نموذج بنائي نمطي تتآزر فيه كل الصفات المتجانسة لطبقاته. و هذه هي الغاية التي سعينا إليها منذ البداية من خلال، تتبع مختلف تمظهرات هذا العامل الجوهري في الخطاب الروائي لمدونتنا.

3- الشخصية النمطية للعامل الذات:

سواء كان هامشياً ممثلا في طبقتي:- السذج البسطاء أو البؤساء الكادحين، أم مركزياً خطابه:- انهزامياً، ارتكاسياً- استنجادياً- رسولياً، فإن العامل الذات يمتاح في كل تلك الصفات على تنوعها من شخصية مرجعية نمطية تمثل الفرد الجزائري النموذجي الذي تحاول الرواية استحضار ملامحه المتكونة من مواصفات الحقل الدلالي للعامل الذات بكل أنواعه السالفة و تفريعاته التي رتبناها بنيوياً بحسب الدرجة التي تحتلها في المجتمع، و العامل الذي تضطلع به في النص انطلاقاً من مركزها الاجتماعي المحدد.

---

(2)- نفسه:ص:394-395.

و قد اضطلعت هذه الشخصية بكل تلك التفاصيل عبر أقسام العامل الذات لتبني شخصية نمطية (un personnage typique) للعامل الذات قوامها مـــواطن جزائري تجتمع بداخله كل تلك الصفات فهو شخصية مرجعها الساذج البســيط الذي لم ينل حظه من الثقافة و العلم، لأسباب تجد تبريرها في مجتمع طبقي مزقتــه الصراعات و الحروب منذ عهده بالاستعمار.

فانغمس في حمأة الجهل و الابتعاد عن المركز فسهل على صـــناع الأزمــة استبعاده، و من هنا صنفته الرواية ضحية أولى للأزمة الوطنية .

كما يتجسد العامل الذات في شخص البائس الكادح وهو زاوية مرجعيـــة لهذا العامل بما هو مواطن محروم من وسائل العيش و الإنتاج، و فرص العمل. فلـــم يكن له من مكان سوى الشارع، و هو الهامش الذي ارتمى فيه فطبـــع شخصـــيته بالعنف و النقمة و الفساد، أو الاستسلام و الركون إلى حلول دينية و أصولية يجد فيها مستراحه في شيخوخته و تقاعده المبكر. و كلا الـــنمطين شخصـــية نمطيـــة يوحدها المسار المأساوي، و هو التيه الهامشي الذي تسير فيه علـــى غـــير هـــدى، فيسهل إذ ذاك استغلالها، و تجريمها (إلباسها أي جريمة)، او الفتك بهـــا في أســـوأ الظروف، و هو المصير الذي عرفته في رواية التسعينيات.

و لم يكن العامل الذات المركزي بكـــل خطاباتـــه؛ ســـواء الانهزاميـــة أو الاستنجادية، أو الرسولية، سوى حاملٍ لهموم تلك الطبقة، و مسؤولية زائدة تنادي بحقوقها المهضومة.

و في كل ذلك كان شخصية مرجعية للمثقف الحامل لقيم نبيلـــة تجـــاه الطبقات المستضعفة التي خرج منها. و الدليل على ذلك أن الطبقـــات المركـــب الهامشي قد نقلت إلينا من منظور و على لسان هذه الشخصية المركزية التي يمثلـــها البطل الروائي.

و من هنا يتصنف العامل الذات بمركبيه الهامشي و المركـــزي في شخصـــية نموذجية واحدة خرجت إلى الوجود من مصدر أزموي واحد، جعلها تســـعى إلى هدف نبيل واحد، و هو صيانة الوطن، و مصلحته في أبنائه، حيث يظهر عناصـــر هذا العامل أسرة واحدة ملتفة على أفرادها، الذين توحدهم الأرض، و المأســـاة، و المصير.

II- الخطاب المأساوي لثنائية(المساعد - المعاكس)

1- بنية الخطاب المأساوي للعامل المساعد

يتمثل هذا العامل في الفئات المستضعفة من الشعب التي تتآزر مـــع أبطـــال الروايات الذين يقفون موقف العامل الذات و تتجلى صورهم المآزرة و المســـاعدة لهذا العامل عبر خطابات أبطال الروايات التي ترى في فئة المواطنين البسطاء خـــير معين على مشروع إنقاذ الوطن ممن يفترسونه(العامل المعاكس)، بل يرون في هـــذه الفئة الطيبة دافعهم للتصدي لهمجية الإرهاب و صوت النداء الذي يدفعهم قُـــدُماً إلى تحقيق أمل إنقاذ الوطن و إخراجه من مأساته.

- الطاهر وطار:

يلين الخطاب الروائي للطاهر وطار حينما يتحدث أحد أبطاله عـــن أحـــد معارفه من أهل هذه الطبقة البسيطة من الشعب الذين حُرِموا الآمـــال الكـــبرى و اكتفوا بالعمل بالكد والجهد من أجل تأمين قوتهم في أحلـــك الظـــروف، بـــل لم يكتفوا بهذه المهمة المعيشية فقط بل صاروا سنداً حقيقياً يُعتمد عليه فيقدمون العون لكل من أراد خيراً في هذه البلاد فسخروا له كل ما يملكون من أجل إنجاز مهمتـــه النبيلة التي يشاركونه في واجب القيام بها، يقول بطل الطاهر وطار متحدثاً عن كرم بيت أحد هؤلاء :" أعرف المترل و من فيه، فقد كان مأوى لنا عـــدة ســـنوات، صاحبه شاب يتاجر (...) في رحلات الصيف و الشتاء و الربيع و الخريف و كـــل

شهر و كل أسبوع (...) و قد كان لنا طيلة سنوات نعم السند و المعين، فأمـــدنا بكل ما نحتاج إليه"[1].

و هي صورة شامخة لهذه الطبقة الضعيفة التي تقف خلف مشـــروع إنقـــاذ الوطن و مده بكل ما تستطيع، لأنها تحمل أيضاً نفس الأمل و تحلم بذلك النجـــاح المرتقب للمشروع، و تنظر للغد بتفاؤل يزكيه عملها و تخلـــص لـــه نواياهـــا، و تستجيب له بكل جوارحها. و هي الصورة التي يســـتمر إشـــعاعها لـــدى بقيـــة الروائيين.

- الأعرج واسيني:

حينما ييأس أبطال الروايات من جدوى كل العالم من حولهم، تنطفـــئ في أعينهم كل الأضواء إلا قنديل هذه الفئة المستضعفة الذي يبقى متقداً أملاً و مثابرة و ثباتاً على العهد، و هي الصورة التي ينقلها إلينا الأعرج واسيني في وصف أحـــد أبطاله لنموذج من هذه النواة الخيرة في المجتمع التي توقد فيه الأمل و تدفعه للعمل و مواصلة مسيرة إنقاذ الوطن: " تصير الوجوه كلها مؤذية، خطوطها مخيفة عدا عمي إسماعيل فقد ظل في قلبي هو هو، بوده و حنينه، و كرهـــه الكمـــبير للقتلـــة، و إحساسه المرهف"[2]. و وجود أمثال هذا الفرد في هذه الصورة المشـــرقة حـــافز للتفاؤل، و كاف لاستنهاض الهمة، و دليل على أن هناك مدد لا ينضب الإرادات الخيرة في هذه البلاد تسعف العامل الذات كلما ترنح أو سقط، أو ساوره اليأس.

- أحلام مستغانمي:

تبلغ مساندة البطل من طرف هذه الفئة و تعاطفها معه إلى حد يتماهيـــان فيها معاً رغم الفارق في المستوى و الثقافة التي تفصل البطل عن فئة المستضعفين من المجتمع التي يلوذ إليها في حالات ضعفه فتحتضنه فلا يجد هناك من فرق يحول بينـــه

---

[1] ــ الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص 86.
[2] ــ الأعرج واسيني: **ذاكرة الماء**، ص 80.

و بينها و هذا هو سر الحميمية في العلاقة بين الأبطال الروائيين لمرحلة التسعينيات و خزان الأمل الذي يمتاحون منه نسغ عزيمتهم، الذي وجدوه في هذه الفئة البسيطة من المجتمع و هذا ما تحاول أحلام مستغانمي نقله إلينا في وصف بطلتها لنفسها و هي في أحضان هذه الفئة الأم :" لقد كنت دائما امرأة لفرط بساطتها يعتقد كل البسطاء ،و كل الفاشلين حولها أنها منهم أنا أحب هؤلاء، الناس، أتعلم منهم أكثر مما أتعلم من غيرهم ، أرتاح لهم أكثر مما أرتاح لغيرهم، لأن العلاقات معهم بسيطة، و أكاد أقول جميلة "(1).

و الكل ينطق بخطاب موحد يمجد هذه الفئة الأصيلة التي تسانده و بشجب من خلالها حالة الأزمة التي يتخبط فيها، و بالخصوص يبدو خطابه متصدياً لفئة أخرى هي فئة صناع الأزمة و سماسرتها، و هي الطرف الرابع في المعادلة العاملية بعد عوامل الذات و الموضوع و المساعد، حيث لا يكتمل الخطاب الروائي لمدونتنا إلا بالوقوف على بنية خطاب هذا العامل و موقفه، من خلال الفئات و طبقات التي تمثل هذا الطرف الذي أطلقنا عليه بموجب النموذج العاملي لغريماس: **العامل المعاكس.**

2 - بنية الخطاب المأساوي للعامل المعاكس:

تماماً مثل العامل الذات نجد بأن العمل المعاكس و العدائي للذات ينقسم بدوره إلى تيارات، أو بالأحرى إلى تيارين مهيمنين، أسسا على امتداد المنظومة الروائية لمرحلة التسعينيات موقفاً مناوئاً لكل ما من شأنه أن يبني الوطن أو ينصر قضيته، بل هو عامل هدام يأوي إلى حقل دلالي ملؤه القتل، الاغتيال، الحرق، و الدمار.

(1) - أحلام مستغانمي، **فوضى الحواس**،ص:122.

إنه عامل لا يسير إلا في ظلال الجريمة، و لا ينمو إلا في الظلامية و الخطيئة، يمثله زبانية و سماسرة الأزمة الذين ينقسمون إلى فئة موالية للنظام تتغـــذى علـــى مأساة الشعب المقهور و جهله.

و هي - بلغة عاملية- فئة تتغذى على كل طبقات العامل الذات من سذج جاهلين ومقهورين بؤساء، و تسعى لسحق جيش المدافعين عن الوطن و فرســـانه المسبلين أنفسهم لنصرته. بينما يقف في مقابله جحفل آخر من جحافـــل أعـــداء الوطن، و هم أبناؤه الذين ساقتهم تيارات أصولية ضالة، ترتكب مجازرهـــا باســـم الدين و الإسلام، فاتحة بوابات الجحيم و الفتن على الوطن و معالمه و شعبه، ليترلق الكل في سراديب أزمة سياسية و أخلاقية و إنسانية لا قرار لها، تقودها مخلوقـــات دموية عمياء لا بصر و لا بصيرة لها.

لذا فقد أطلقنا على العامل الأول تسمية " انتهازيي الخطاب الرسمي" و على العامل الثاني "انتهازيي لبخطاب الديني".

و بما أنهما تياران متناحران مبدأً و منتهىً، فإنهما لهذا السبب ذاته مقومـــان ثابتان للعامل المعاكس الذي يتخذ عبرهما- كنمطين رئيسين - دلالته المأســـاوية، التي تتغذى من حقل دلالي يمتاح نسغه من مواطن العنف، و الدمار، و الاقتتال، في المنظومة الروائية لمرحلة التسعينيات في الجزائر.

أ- النمط الأول- فئة انتهازيي الخطاب الرسمي

سلط الروائي الجزائري الضوء، و بصورة لافتة، على هذه الفئة التي شكلت جزءاً معتبراً من مأساة الشعب الجزائري، و عمقت من أزمته. فلم يعد يأمن من هم مكلفون بأمنه، و أوصياء على سلامته لشدة غموض الأحداث و التباس الأوضاع، و إطباق الفتنة المستشرية في هذا الفضاء الموبوء الذي يتنفسه في هذه الفترة الزمنيـــة الحالكة. و لسوء حظ هذا الشعب فقد نبتت في هذا المناخ الردئ طبقة انتهازيـــة

استثمرت الأزمة لصالحها، و حصنت مصالحها على حساب أمن المستضـــعفين و هيأت ظروف سعادتها على حساب سعادته. مستغلة خطاباً و لباساً و غطاء رسمياً توكل إليه مهمة سلامة الوطن. و لأنها طبقة طفيلية انتهازية فقد استثمرت اللاأمن الذي تحرص على إطالة أمده و أمد الأزمة التي سمحت لها بالبروز و التحصن.

إنها طبقة طفيلية من السماسرة الذين يســـتظهرون ويســـتثمرون الخطـــاب الرسمي و مؤسسات الشعب و شعارات أمنه و محاربة أعدائه. لكنها جاءت لتستغل المناصب، و تفوز بالمصالح، و تحقق المكاسب تحت أغطية قانونية فرضتها الأوضاع الصعبة و أوضاع الحالكة التي يعايشها الشعب الذي يتشبث في هكذا وضع بكـــل من يمد له يداً، فكثرت من حوله الأيدي التي لم تكن كلها للعون و العطاء.

إنها باختصار طبقة توازي ما أطلق عليه في التاريخ الأنساني "طبقـــة أثريـــاء الحرب"، فلكل حرب أثرياؤها، و لكل أزمة سماسرتها.

و لم تكن أزمة التسعينيات الجزائرية لتمر دون بروز هذه الطبقة التي نخرت جسد الأمة و سلبت خيراتها، و تمتعت وأثرت على حســـاب ســـعادتها. تناولهـــا الروائيون الثلاثة بمنظور متماثل، كما لو أنهم أجمعوا أمرهم على نبذها، و إظهـــار سوأتها، و التعرض لنماذجها المتعددة تحت تسميات مختلفة تجمع كلها على فضـــح جرائمها، من أفعال لا أخلاقية، و أقوال و عبارات ساقطة نابية، و معـــاملات لا إنسانية، تشكل قوام فضائها الأزموي،و حوضها العكر الذي تفضل الاصطياد فيه.

- الطاهر وطار:

يعالج "الطاهر وطار" طبقة سماسرة الأزمة من "انتهازيي الخطاب الرسمـــي"، على أنها ظاهرة غريبة النشاط و الحركة، تقف وراءها مخلوقات أكثر غرابة، تعكس في اضطراب منطقها اضطراب حالة الوطن، و في مفارقتها منطقاً مقلوباً للواقع؛ و هي استراتيجية يتوسلها الروائي لهتك الستار عن هذه الطبقة بـــأغرب الصـــور و أكثرها تهكما من جهة و أقربها تعبيراً عن الواقع من جهة ثانيـــة، فيقـــول:" هـــذا

السكن المكون من طابق كامل لفيلة كبيرة محتكر من قبل شخص واحد، بينما هم يقتسمون الطابق السفلي، و عددهم يتكاثر يوماً بيوم(...) إن هذا الشئ لا يخلط، و لا يقسم، لا بنت له و لا ولد، تبيب لا جار و لا حبيب"[(1)] .

كناية عن أن هذه الظاهرة تحمل من غرابة السلوك الاحتكاري، و المنطـــق الانتهازي الذي تعيش به، ما يجعلها ناشزة الوجود في هذا الوســـط الاجتمـــاعي المتضامن في بؤسه، و البائس في تضامنه.

و تستمر هذه الطبقة في الاكتساح، و التقدم متخذة شـــكلاً أخطبـــوطي الأرجل، سرطاني التوسع. و متعدد التيارات الداخلية المتضاربة المناهج و الرؤى، و لكنها متوحدة المسار، و المقصد هو تخريب الوطن، و طمس معالمـــه، و هويتـــه. يقول "الطاهر وطار" في أسلوب متشاكل مع تعدد رؤوس هذه الطامة الزاحفة على الوطن وملامحه في أسلوب كنائي يشير و لا يصرح، مكتفياً بالرمز و التلغيز الكفيل باختراق الظاهر و كسر سطحه ليبرز المحتوى الخطابي المأساوي الدفين :" قدموا من خلال قناة الحزب الواحد خطاب كل الأحزاب، تحدثوا باسم الاشتراكية، باســـم الرأسمالية، تحدثوا باسم الإسلام، و الإيمان، تحدثوا باسم اللائكية و الإلحاد، حاولوا أن يجعلوا من بلدنا قاعة كبرى في مستشفى، جعلوا فيها كل المرضـــى، و راحـــوا يحقنون كل مريض بالدواء الذي يلائم مرضه.

هكذا هُيئ لهم، لكن المرضى تبينوا أنهم مصابون بمرض واحد، هو هـــذا الخطـــاب الكاذب،و هذا النفاق الذي فقد كل مذاق و طعم"[(1)].و من يتكلم بكل الخطابات و كل الانتماءات يشي على نفسه بأنه لاخطاب و لا انتماء و لاهوية له.

لا شك أن المرضى هم أبناء الشعب الضعيف(العامل الـــذات)،و المتطبـــبين المزيفين هم هذه الطبقة الانتهازية المتسلطة عليه (العامل المعاكس) مستعملة أبـــواق خطابات و منابر رسمية نبيلة كصيانة الوطن و الشعب و محاربة أعدائه، و مستثمرة

---

(1) ـ الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 17.

(1) ـ الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 79.

ثغرات قوانين مهلهلة لبلد عصفت به المحن و الأزمات. فيما تستبطن مشـــاريع و مصالح شخصية، و خارجية لا علاقة لها بذلك الخطاب الرصين.

إنها فئة يصنفها الروائي، مع الطفيليات التي نمت و تسلقت بسرعة سحرية، أو أنها قفزت على كل القيم و المبادئ المنطقية للتطور الطبيعي، لتجد نفسها فجأة تتربع على خيرات الشعب، و تفوز في لحظة يسيرة على ما لم ينله الناس في سنوات من العمل و الكد.

يحدثنا الطاهر وطار عن ولادة غير طبيعية(هجينة) لفئة من الأثريـــاء الـــذين يصفهم بقوله:" سكنوا دون تعب، و لا إرهاق. اغتنوا في أسرع وقت. امتلكـــوا أرفه الأثاث و أفخر السيارات.

تولوا أعلى المناصب دون كفاءة أو شهادات، سافروا و جابوا أقاصـــي البلـــدان، حجوا و اعتمروا قبل الموعد، و اكتسبوا شرفاً دينياً أضافوه إلى شرف المســـاهمة في الثورة التحريرية بحق و بغير حق. وزعت عليهم الأراضي و بنيت فيها قرى سكنية فخمة(...) و نصبت وسائل الإعلام نفسها محامياً جريئاً عنهم(...) لا ينظرون إلى جنباتهم، و إلى الشعوب التي يماثلونها في التخلف أو يفوقونها، إنما فقط، و فقـــط، ينظرون إلى فرنسا، و هي مثلهم الأعلى، و كل هذا الكون ليس فيه سوى فرنسا، و الجانب الإيجابي فقط من فرنسا."[2].

إذن هي بقية الاستعمار و أذياله، و ربما كانت يده الطولى الـــتي لا زالـــت تخنق البلاد، و تُحَوِّل خيراتها الواسعة إلى مصـــالحها الضـــيقة، و يبـــدو أن هـــذا الخندق(**المفرنسون**) هو الذي صنف فيه "الطاهر وطار" هذه الطبقة مـــن العامـــل المعاكس، حيث لا نفتأ نجده يقول فيها:" قال المفرنسون، إما فرنســـية، و إمـــا لا جزائر أصلاً. نفقرها، نجوعها، نفككها، نسلمها للأجنبي."[1]

---

[2] – نفسه: ص 114.

[1] ـــ الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**: ص 79.

و هذا ما يخشاه من هذا النوع من أعداء الـــوطن المتحصـــنين في دوائـــر و خطابات رسمية يستغلونها، و هناك يديرون دواليب المؤامرة الكبرى على الوطن. و هي الطبقة نفسها التي أرقت "الأعرج واسيني" الذي خصها بخطاب يصنفها عـــدواً أولاً لهذا البلد، و أصلاً لكل ما لحقه من محن في هذه المرحلة الدموية من تاريخه.

- الأعرج واسيني:

على خلاف الطاهر وطار، يطلق الأعرج واسيني على طبقة سماسرة الأزمة، لقباً سوقياً وجده مناسباً، حيث ينعتهم في كل رواياته بـــ:**"بني كلبون"**، و هـــي لعمري تسمية تعكس الوجه الشاحب للمجرم السلطوي، و تســـاوي منزلتـــه و نسله، و طبيعته، التي يقترب فيها سلوكه من جنس الكلاب في التبعية للغير أكثـــر منه إلى جنس البشر. و مثلها كثير في الاستعمالات المناوئة لشتى السلوكات المنافية للمروءة التي تسلكها تلك الطبقة الانتهازية ذات النمو الجرائمي الطفيلي .

حيث يصور الروائي سماسرة الأزمة و قد اتخذوا سبيل الجريمة نهجاً لحياتهم، و القتل ذريعة لبقائهم، و الاختطاف قانوناً يحمي نظامهم المافيوي الذي تقاسموا به خيرات الوطن، يقول:"...كانوا يتقاسمون البلاد، و أموال العباد في الفيلات المغلقة التي امتلكوها بالقرارات الوطنية الكبرى، و الدينار الرمزي، يعيشون بين المطارات الدولية و الموانئ التي عندما تحررت التجارة الخارجية كـــانوا أول مـــن اســـتولى عليها(...) و قتلوا المصانع الوطنية.

كل من سار على خطاهم هو حبيبهم، و كل من خالفهم قتل بكل بساطة (...) هذه أخطبوط ستأكل الأخضر و اليابس قبل أن تندثر، أكثر مـــن المافيـــا، للمافيا تقاليدها، و هذه لا لغة لها سوى القتل و الصفقات، يكفي أن يشك فيـــك لتمحى نهائيا.

البلاد صارت بلداناً و جزراً ، تقاسموها"[1].

---

[1] ـ الأعرج واسيني: **حارسة الظلال**، ص 309.

إنها طبقة استبدادية لم تكتفِ بتقسيم البلاد فقط بل أعلنت الحـــرب علـــى الثقافة و أهلها أيضاً، ذلك أن من طبائع الاستبداد أن:" يأمر بالواحد، و يرفض و ينكر المتعدد."[2]، فكان هدفهم الموالي: تجفيف منابع الثقافة لأن أهلها قادرون على كشف عورتهم في أية لحظة، و بأية وسيلة. لذلك كان المثقف حيث حـــل هـــدفاً جوهرياً لذهذه الشبكة السرطانية التي تخنق الوطن و تصفي زبدة نخبه و مثقفيـــه. لأنها تدرك خطرهم على بقائها و مستقلها.

يقول الأعرج واسيني في هذه الفئة الاستبدادية التي جنت علـــى العقـــول و حاربت بكل الوسائل المثقف و المفكر في هذه البلاد:" بنو كلبون، سحقوا العقول، و قالوا رجل يفكر معناه مشكلة"[3].

لذلك فهي حرب معلنة ضد المستنيرين من الشعب، لأن هذه الفئة الظلامية لا يمكنها أن تعيش حيث يشع نور العلم و الثقافة، و لا أن تنمو بغـــير الجهـــل و التضليل و التعتيم، يواصل الروائي وصفها فيقول :" بنو كلبون صنعوا المـــوت، و جاءوا بهذا الوباء، عندما سرقوا استقلال الـــوطن، و مـــلأوا المـــدن بالكـــذب و السرقات، قم قالوا، المدينة بدون ثقافة. سطحوها. ملأوا المكتبات بالمطبوعات التي تستعيد الخرافات و الدروشات. قالوا ليعيشوا الفراغ أحسن من أن يفكروا "[4] .

هذه هي الغاية من كل تضليل إعلامي، و خلط للأجواء الثقافية، من أجـــل توفير المناخ الأنسب لذبح الوطن الغارق في جراحه و المحترق في جحيمـــه الـــذي استغل زبانيته ذلك الوضع المتأزم لينقضوا بكل ما أوتوا من وحشية علـــى عقـــول الأمة و مثقفيها و وسائلها التنويرية.

---

[2] ــ فيصل دراج: **نظرية الرواية و الرواية العربية** (مرجع سابق) ص 151.
[3] ــ الأعرج واسيني: **سيدة المقام،** ص 216.
[4] ــ نفسه، ص 228.

و قتل العقل في الأمة في نظر "الأعرج واسيني" أبشع من قتل الجسد في أبنائها. و هذا ما جاء ليفضحه في خطابه التنويري الذي "يتعين بما يرفضه قبل أن يتعين بما ينبيه"[1] .

و في هذه الالتفاتة إلى الجريمة الإرهابية على الثقافة يبدو أن الروائي قد وضع الإصبع على أحد أعمق جراحات هذه الأمة في مرحلة التسعينيات، كاشفاً وجها جرائمياً آخر من أوجه العامل المعاكس.

- *أحلام مستغانمي:*

إذا كان كل من "الطاهر وطار" و "الأعرج واسيني" قد اختار لغة التصريح و المكاشفة، حينما يتحدث عن جرائم أثرياء الحرب من انتهازيي النظام و سماسرته، سواء في عدوانهم على خيرات البلاد من الأموال أو من الأدمغة و العقول، فإن "أحلام مستغانمي" تفضل لغة التلميح، و الإشارة الخفية دون التصريح و العبارة الجلية، و هو أسلوب كنائي يشير إلى الكل في حديثه عن الجزء، و بالغياب بدل الحضور، و بالفراغ و الصمت بدل الكلام الصريح.

و لعلنا ندرك ذلك في تلك البياضات و علامات الحذف "(...)" التي ترافق أحد سماسرة الأزمة الذين أثروا على حساب إفقار غيرهم، و بنوا عرشهم على حساب مآسي الشعب الضعيف، فتقول على لسان بطلها الذي يحدثنا عن أحد ممثلي هذه الطبقة الطفيلية الجرائمية بأسلوب تهكمي سوداوي فيقول :" ها هو (سي..) يبدو طيبا،(...)حديثه الذي لا يتوقف عن مشاريعه القريبة و البعيدة التي تمر جميعها بباريس ،و بأسماء أجنبية مشبوهة،تبدو مخجلة (...) هو ذا إذن..تراه ظاهرة ثقافية في عالم العسكر..أم ظاهرة عسكرية في عالم الثقافة.. لكن (سي...) كان أكثر من ذلك. كان رجل الصفقات السرية، و الواجهات الأمامية، كان

---

[1] – فيصل دراج: **نظرية الرواية و الرواية العربية**(مرجع سابق) ص 151.

رجل العمليات الصعبة و المهمات الصعبة، كـــان رجـــل العســـكر.. و رجـــل المستقبل.. فهل مهم بعد هذا أن يكون طيباً أو لا يكون."[1].

لا تبدو الروائية في هذا الخطاب المكتنز بالدلالات في حاجة إلى التصـــريح لأن بلاغته الدلائلية مكتفية بذاهّا في ذلك الفراغ الذي تعبر عنه النقاط الثلاثة بـــين القوسين "(...)" و الذي يعبر عن كل المعاني السلبية المحتملة التي يمكن أن يحملـــها سماسرة الأزمة، و معروف في البلاغة العربية بأن الحذف هو أحد أركان الإيجاز، و الإيجاز هو أحد تعاريف البلاغة العربية[2]. و هو المقياس الذي ابتغتـــه الروائيـــة في إبلاغ خطاها المأساوي.

و هناك أسلوب آخر في التميز لا يقل بلاغة عن الأول، و هو أسلوب الاستعارة، و التشبيه، و الإحالة، فحينما تريد التحدث عن هذه الطبقة تستعير لنا قصة شعبية أو تاريخية، توحي في شخوصها بجنس الفعل الجرائمي الذي تعتمده هذه الطبقة من أثرياء الأزمة، حيث نجدها تستعير لهم قصة على بابا و الأربعين حرامي.

و المطابقة معروفة لدى القارئ، و معناه وافي التبليغ، دون كـــثير شـــرح و عناء تفصيل في حديثها عن مقتل أحد رموز الوطن فتقول معلقة علـــى إحـــدى جرائم هذه الفئة: "...و الأربعون حرامياً الذين كانوا يسعدون سراً.. أمام جثمانه، و يفركون أيديهم فرحاً بغنائم يمكنهم مواصلة السطو عليها لسنوات أخرى"[3].

إنها تقنية سريعة التبليغ للمعنى، تفيض بالدلالات المأساوية، و كـــل ذلـــك بأسلوب لا تنقصه السخرية السوداء، و التهكم الفاجع، فتسير "أحلام مســـتغانمي" على هذا الدرب في رسم صورة هذه الطبقة المجرمة حتى اكتمالها . فتبلغ خلاصات حديثها التلغيزي المتهكم، و نتائج حديثها عن هذه الطبقـــة دون عنـــاء، فتقـــول مستخلصة زبدة المعنى المأساوي المحمول على جرائم فئة أثرياء الأزمة الوطنية ممـــن

---

[1] ــ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 270.
[2] ــ ينظر الجاحظ: **البيان و التبيين**، الجزء الأول ص:87 211، الجزء الثاني(مرجع سابق) ص 7، 278، 279.
[3] ــ أحلام مستغانمي: **فوضى الحواس**، ص 338.

استثمروها فغنموا حيث خسرت الأمة خيرة أبنائها و أغلى خيراتها، و هــو مــبرر كاف لتخلق هذه الفئة الطفيلية الانتهازية، فتقول كما في استنتاج منطقي:" الحرب استثمار جيد، كيف لا يثرون لو لم يكن لهم مدخول من الجثـث، و مصـلحة في إبقاء الآخرين مشغولين عنهم بموازاة موتاهم.. فعندما لا تدور آلة الموت بأمرهم، كانت تدور لصالحهم. فمن بربك الأكثر إرهاباً و الأكثر تدميراً لهذا الوطن.. هم أم القتلة!"[1].

لا يبدو هذا الاستفهام تعجبياً كما تشير إليه علامة التعجب، بقدر ما هــو استفهام إنكاري محسوم إلى جهة دون أخرى، فلا يمكن تقدير خطر هذه الفئة على الوطن، حسب الروائية- إلا بمقارنتها بفئة توازيها خطراً و إجراماً على الــوطن و هم القتلة الذين ينتهزون غطاء الدين و حمايته، الذين ينتمون إلى تيار أكثر تطرفاً و لكن هذه المرة تحت لواء آخر ليس هو حماية الوطن، بل حماية الدين.

و هم من يشكلون في نظر روائيي التسعينيات آلة القتل و استباحة دمــاء الشعب، و الذين كانوا أحد أسباب ظهور هذه الطبقة المجرمة من سماسرة النظام و أثرياء الأزمة. و في العنصر الموالي سنرى صورة الفئة الثانية للعامل المعاكس، الــتي تدخل في مواجهة ميدانية مع هذه الفئة، و رغم ذلك فهي تشاطرها الهدف و هــو تدمير الوطن(العامل الموضوع).

ب- النمط الثاني– فئة انتهازيي الخطاب الديني:

تنبت هذه الفئة،كما أسلفنا، كعامل معاكس للوطن و بنائه انطلاقــاً مــن ثلاثة مركّبات رئيسة مثلت أسباباً موضوعية لتصنيفها في هذا النمط من الخطاب:

---

[1] – أحلام مستغانمي: **عابر سرير**، ص 124.

أولاً – لأنها جاءت خصماً ميدانياً للفئة الأولى "سماسرة الخطاب الرسمي" و كــل من يتحدث باسم الشعب و الوطن مُكَفِّرة الجميع باسم خطاب أصــولي ظــاهره الرحمة و باطنه من قبله العذاب.

ثانياً- لأنها تختفي تحت لواء فتاوى متطرفة تستبيح القتل و سفك الدماء الآثمــة أو البريئة على السواء.

ثالثاً - لأنها تشترك مع الأولى في تدمير العامل الذات (الوطن) و القضــاء علــى ملامح هويته، فهي تعمل مع الفئة الأولى، كدفتي الرحى الذي يطحن بــين فكيــه البلاد و شعبها، و خيراتها.

و تجدر الإشارة إلى أن الروائيين الثلاثة، قد أجمعوا أمرهم دونما تلاقٍ مسبق، على نفس الأوصاف، و العوائد، و التصوير المورفولوجي، و الإيديولوجي، لعناصر هذه الفئة و ممثليها. إجماعاً على تجريمها و عزماً على اجتثاثها كعامل معــاكس و صانعٍ نشطٍ من صناع المأساة الوطنية التي أثــارت الحــس المأســاوي في روايــة التسعينيات الجزائرية.

- الطاهر وطار:

يُعَدُّ خطاب "الطاهر وطار" حول هذه الطبقة خطاباً تأسيسياً منظــراً لأول ظهور لها، فهو يصنفها أولا كظاهرة دخيلة مستغربة الوجــود، ثم كحركــة ذات منابت أصولية طارئة الظهور. فإيديولوجيا سَرَتْ سريان النــار في الهشــيم علــى المجتمع بكل فئاته، و خاصة فئة الشباب منه.

و هذه أهم الملامح الإيديولوجية التي شكلت قوام هذه الحركة/ الظــاهرة/ الأصولية، أما عن ملامحها العضوية و المورفولوجية، فيعطينا الروائي مشــهداً مــن مشاهد تكوينها الأولي حينما أطلقت الدعوة لاجتماع شمل عناصرها و بناء قوتهــا الجماهيرية، فيقول في أفرادها:" كانوا في ساحة أول ماي التي أطلقوا عليها ســاحة الدعوة، آلافاً مؤلفة يرتدون قمصاناً بيضاء، و يضعون على رؤوســهم قلنســوات

بيضاء متساوية الأحجام، مثلما هم متساووا السن و القامات، و اللحى المتدلية، لا يدري المرء إن كانت اصطناعية أم طبيعية(...) كالموج يتقـــدمون. يتقـــدمون ثم يعودون بالسرعة نفسها إلى الوراء، بينما أصواتهم تتعالى في نبرة واحدة: لا إلـــه إلا الله محمد رسول الله. عليها نحيا و عليها نموت. و عليها نلقى الله.(...)

- ماذا يفعلون؟ بصدد ماذا هم الآن؟

هكذا انتزعوا سراويلهم، و ارتدوا الجلابيب، و أطلقـــوا اللحـــى، واستســـلموا لسرداب من سراديب الماضي يمتصهم"[1].

إنه منظر مهول من مناظر تحول جذري يتساءل الروائي و يتعجب كيـــف التأمت له الظروف في التكون، في قلب هذه البلاد؟ و هاهو الزحف قد بدأ، و بدأ معه التحول الكبير للبلاد، و العباد الذين لم يعرف لهم الروائي مصدراً محدداً أتـــوا منه فأرجعهم إلى الماضي و سراديبه، و يضيف في استغراب: "كما لو أنهم خرجوا جميعاً من هذه المدينة و من هذا العصر، و استخلفوا مكانهم قوماً آخرين ربما أتـــوا بهم من أقصى البلدان، و ربما من أقصى الماضي"[2].

إذن فقد جاء الماضي للقضاء على الراهن و المستقبل، بأشكاله الغريبـــة، و عاداته. بل أكثر من ذلك بجانب أيديولوجي مبهم، أعمى- أصم لا يفهمه حـــتى أهله الذين دخلوا مرحلة عماء إيديولوجي بهيم، و هو العماء الذي يصفه الطـــاهر وطار بقوله:" هناك يصيب القلوب فتعمي، فيذهل و يبله العباد، فلا ينفعهم وخـــز و لا جوع و لا شبع، لا صلاة و لا صيام و لا وعض و لا إرشاد.

و هنا يتعاطونه، كما يتعاطون أي مخدر أو دواء، فيصيب منهم الأمخاخ، يوقفونهـــا عن التعرف على نفسها.

---

(1) – الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 20-21.

(2) – نفسه، ص 21.

يعبدون الله، و لا يخافونه، يصلون خاشعين، و لكن لا يخـافون علـى أخـراهم، مؤثرين الحياة الدنيا. بينهم و بين الشيطان حلف، يتركهم يصلون، مقابل أن يأتوا كل ما يأمرهم به".[1]

و يكشف لنا "وطار" حتى عن المصادر الإيديولوجية لهذه الأفكار الشيطانية التي يتعاطونها كما يتعاطى المدمن عقاره : "أوامر الشيطان تأتيهم مـن بـين مـا تأتيهم، من خلال حروف و عبارات و جمل و كتب وكيليه و أمثاله الكثيرين"[2].

وهي الحقيقة التي يؤكدها خطاب هؤلاء الدمويين حينما تنطـق أفعـالهم و أقوالهم التي يحرص الروائي على استحضارها في رواياته، كقوله: "بدأت المواقع تهتز بسبب و دونما سبب.

توجب إعادة رسم خريطة الحركة و الناس، و الأحياء و حتى الزمن.

ينبغي المراهنة على الرعب. إما أن يأتوا و إما أن لا يأتوا فيأتي غيرهم. إما أن تنفتح و إما أن تنغلق.

- إذا لم تفتحوا الباب ألهبنا فيكم النار. لقد صببنا البترين."[3].

لتشتعل الأزمة عند إشعال هذه الفتيلة، و تتوالى خطابات من هذا الجـنس، تصب في قوالب متعددة للموت و الدمار و النهب اللا متناهي لكل معالم الوطن و خيراته. دأباً حثيثاً على تشويه صورته المشرقة.

- *الأعرج واسيني:*

عرفنا عن "الأعرج واسيني" في الفئة السابقة (سماسرة الأزمة) تميـزه بـإطلاق لقب"بني كلبون"، هذا اللقب السوقي الذي لم يجد غيره لائقاً بجرائمهم الشنيعة. ثم نجده يقابلهم بفئة ضالة أخرى من أعداء البلاد و الشعب، التي يطلق عليهـا لقبـاً مُشاكِلاً لطبيعة أعمالها الإجرامية و هو ***"حراس النوايا"*** بحكم أن أصحابها نصـبوا

---

[1] – الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص 48-49.
[2] – نفسه: ص 49.
[3] – نفسه، ص 86-87.

أنفسهم حراساً على نوايا الشعب و حاكموه محاكمة مسبقة، و حكموا عليه بالموت لأنه لم يَثُرْ و يساندهم في التجند و القضاء على "بني كلبون".

و هاهم يطبقونه عليه حكمهم في كل مكان تاركين إمضاءاتهم الدموية على كل جدار و حي و كوخ. غير أن "الأعرج واسيني" يأبى إلا أن يقص علينا قصة الفريقين العدوين منذ البداية في قوله: " بنو كلبون سحقوا العقول و قالوا: رجل يفكر معناه مشكلة إضافية، و لكنهم كانوا يعبدون الطريق لحراس النوايا الذين يقولون: رجل جاهل، رجل مضمون، أغرقهم في الإيمان، و في عالم الشياطين، و الجن، و أهوال القيامة، و مرر أرزاق السوق السوداء، و الترابندو ثم بيضها، سيقف معك أئمة المساجد و التجار و العاطلون و تجار الشنطة..."[1].

يبدو الأمر كما لو أنه تضافر لجهود أعداء الأمة؛ الواحد منهم يعبد طريق الدمار للآخر. ليحرقوها على أهلها، فيروي لنا الأعرج واسيني أن "بني كلبون" قالوا عن الشعب:" ليعيشوا الفراغ، أحسن من أن يفكروا في السلطة. و ذات صباح فوجئوا بحراس النوايا يقفون عند أقدامهم، و يدقون على أبوابهم الموصدة، يزاحمونهم في سلطانهم"[2].

إنه سلطان قائم و لا شك على حساب أمن العباد و البلاد التي تجهمت ملامحها، و اتخذت لوناً شاحباً، منذ أن ظهر فيها الفريقان المتناحران فنحراها بينهما:" البنايات و الشوارع و قاعات المسرح، و صالات الرقص، و الحارات الشعبية التي بدأت تتآكل على أطراف المدينة التي غيرت طقوسها و عاداتها منذ أن بدأ ((حراس النوايا)) يذبحون سلطة((بني كلبون))"[3].

---

[1] ــ الأعرج واسيني: **سيدة المقام**، ص216.

[2] ــ نفسه: ص، 228.

[3] ــ نفسه ،ص06.

و يقول في مقام آخر يصف تلك العودة الرهيبـــة إلى الخلـــف ببصـــمات الفريقين:" ((حراس النوايا)) يزيحون سلطة ((بني كلبون)) و يستعيدون أمجاد الورق الأصفر، و الحرف المقدس، و السيوف المعقوفة."[1]

ثم يأتي على الروائي إحساس من الارتياب لا يستبعد فيه أن يشكل الفريقان حلفاً عنوانه التدمير على الوطن و أهله:".. أو من يدري، قد يتحالف بنو كلبون و حراس النوايا على رؤوسنا"[2].

و لا يزال هذا الإحساس يساوره حد الغثيان الذي بـــات لغـــة ســـوداوية لخطاب الأزمة التي يغذيها الإخوة الأعداء، و يقودونها إلى الهاوية:" البـــؤس يمـــلأ القلب، و الرخص المعمر يدفع إلى القئ بنو كلبون قادوها للخراب، و القـــادمون الجدد يسحبونها بسرعة مذهلة تجاه الدم و الحزن و الوحدة"[3].

ليدخل الروائي بعد هذا في تصوير كيفية دفع البلاد إلى الهاوية منذ ظهـــور هذه المخلوقات الدموية:" لقد و ضعوا كل المقدمات لجيوش حـــراس النوايـــا، و لعصر القرون الوسطى، و الانحطاط الثاني، البؤس، و الجهل، و الظلم، لا يقود إلا لهذه المسالك"[4].

أما الوصف المورفولوجي لعناصر هذه الحركة المتطرفة فلا يختلف في شئ عن ذلك الذي قدمه "الطاهر وطار"، سواء في مظهر الغرابة و البشاعة، أو في التناقض و عدم الانسجام، و نستشف ذلك في قوله: "حراس النوايا ينتشرون في المدينة مثل رياح الجنوب الساخنة، تعرفين أنهم لا يأتون إلا حينما تخسر المدينة سحرها و تعود بخطى حثيثة إلى ريفها الشفوي(...) صحرها بني كلبون، و يجهز عليهـــا حـــراس النوايا. القبعة الأفغانية، و نعالة بو منتل، والقشابية، و المعطف الأمريكي من فـــوق

---

[1] ـ الأعرج واسيني: **سيدة المقام**: ص 06
[2] ـ نفسه ص 47.
[3] ـ نفسه ص 56.
[4] ـ نفسه: ص 75.

(...) رائحة عطورهم القاسية و العنيفة تسبقهم. عطر يشبه في قوته العطر الـــذي يسكب على جثث الأموات"[1].

إنها أوصاف تحمل من تناقض الهيئة و اللباس(العربي- الأفغاني- الأمريكـــي) ما يدلل على تناقض مبادئ حامليها و جهلهم بما ينعتون بــه أنفســـهم و يحـــدد هوياتهم المتناقضة المأزومة.

و عندما ينطق هؤلاء، فإنهم يبرهنون على تناقضهم حتى مع الـــدين الـــذي يتحدثون باسمه. و ذلك حينما يخاطب أحد الشباب من معتنقـــي هـــذه الحركـــة الأصولية المتطرفة مع والدته بعبارات نابية. و الغريب أنه يتحدث مستغلاً خطـــاب الدين و الإله ليفعل كل ما ينافيهما: " قال لأمه آخر مرة: شوفي يا حطب جهنم، وليدك قاتله، لو كان يتخبى في كرش الحنش. راح نيتمك فيه. أحنا جنود الـــرحمن يا محاينك. و شكون يهرب من الرحمن."[2] .

إنه خطاب تناقضي يحدث بأزمة هوية عميقة و حادة. يقف شـــاهداً علـــى عمق مأساة حامليه كضحايا للأزمة بالرغم من أنهم آلة لإشعال فتيلها.

و يعبر هذا الخطاب عن موقف مأساوي يجمع الضحية إلى الجلاد في أتـــون أزموي شامل يلف المرحلة و البلاد و العباد، و الذات و المعاكس معاً.

- *أحلام مستغانمي:*

قد يأتي العامل المعاكس في صورة هذه الفئة تحت أي دال، ما دام المقصـــد هو تخريب العامل الموضوع (البلاد). و لما عودتنا أحلام مستغانمي على التلمـــيح و الإشارة فلا بد أن تكون قد خصت هذه الفئة من أعداء الوطن بملامحها الإجراميـــة المناسبة بحيث تشارك مع نظيرتيها لدى "الطاهر وطار" في صناعة مأساة الأمـــة و

---

[1] ـــ الأعرج واسيني: **سيدة المقام** ص 11.

[2] ـــ نفسه: ص 73.

الوطن، دون أن ننتظر تغييراً كـبيراً في الملامـح المورفولوجيـة، و التوجهـات الإيديولوجية.

تأتي هذه الفئة تحت تسمية "الموت" الذي صار دالاً و مـدلولاً، عـاملاً و شخصية تصنع الحدث، و تلون بألوانها الدموية مشهد الخطاب:

"...عاد الموت ليختبئ في الغابات المنيعة المجاورة. محاطاً بغنائمه و سباياه من العذارى، و لن يخرج إلا في غارات ليلية على قرية أخـرى شـاهراً أدوات قتلـه البدائية التي اختارها بنية معلنة للتنكيل بضحاياه. منـذ صـدور فتـوى تبشـر ((المجاهدين)) بمزيد من الثواب إن هم استعملوا السلاح الأبيض الصدئ من فؤوس و سيوف و سواطير لقطع الرؤوس و بقر البطون و تقطيع الرضّع إرباً. قلما كان القتلة يعودون لأنهم قلما تركوا خلفهم شيئاً يشي بالحياة"[1].

إن المشهد يشي بصفات العامل و إيديولوجيته المعتمدة على ما يتغذى بـه من فتاوى تضليلية تبيح سفك الدماء، بالوسائل اليدوية التقليدية، و تعمـل هـذه الآلة في عماء لا يفرق بين أجناس و أعمار و هوية الضحايا ماداموا بشراً.

و كذلك تتطابق الملامح المورفولوجية مع نظيرتها الإيديولوجية لهـذه الفئـة لدى "أحلام مستغانمي"، التي تصف لنا أحد هؤلاء القتلة- و قـد ألقـي عليـه القبض- فتصور لنا ملامحه البائسة الموافقة في تناقضها مع تلك التي صورها الأعرج واسيني، آية على أزمة هوية حادة تعانيها هذه الطبقة الضالة من أبناء هذا الـوطن الذين صارت مجرد رؤيتهم في هذه الصور صدمة مثيرة للذهول و الغثيان:" تنتـابني حالة لم أعرفها من قبل: مزيج من الحزن، و الذهول، و الذعر و الغثيـان، و أنـا أواجه رهطاً من الناس، لم أصادف مثلهم في حياتي؛ أناس بمظهر مخيف، و وجـوه مغلقة، و نظرات عدوانية، بعضهم في ثياب عادية، و آخرون ملتحـون، يرتـدون شعاراتهم داخل زي أفغاني، أحدهم حليق الـرأس في بذلـة رياضـية، و يـداه

---

[1] – أحلام مستغانمي: **عابر سرير**، ص 29.

مشدودتان خلف ظهره بسلاسل حديديـــة، و آخـــر جـــالس دون وجـــه و لا ملامح"[1].

لا يمكن لصاحب هذه الثقافة في اللباس، و الـــزي، و الملامـــح أن يكـــون مصنفاً. فتناقض الشكل يلغي أي تصنيف مباشر لهذه الظاهرة اللامنتمية، المتفردة في حالة من عدم التعيين، و هي حالة حرص الروائيون على تسليط الضوء عليها كعينة لفئة خرجت من المجتمع و لم تعرف لها انتماءً محدداً سوى التطرف، و الجريمة، و لا لغة لها سوى إلغاء الآخرين و تخريب الوكر الذي نشأت فيه، و مـــن ثم راحـــت تزرع الرعب و الخراب، بديلاً عن افتقادها عنصر الهوية و الانتماء.

و مهما تعددت دوال العامل المعاكس، فالمدلول واحد، و المرجع معـــروف لدى القارئ الذي لا يبدو غريباً عن تلك التصنيفات الإيديولوجية و المورفولوجية لكلا الفئتين اللتين نشأتا في تكامل وظيفي عاملي عنوانه الدمار و الخـــراب، بـــل نكاد نقول إن كل واحدة يرجع سبب وجودها إلى الطبقة الأخرى. لترسمـــا معـــاً المصير المأساوي للبلاد التي اهتزت مع اهتزازات العامل الذات الذي وقف مكتوف الأيدي، لا يستطيع تجاهها شيئاً في حين راح كل طرف يوجه مصيرها إلى الهاويـــة التي أمعن كل روائي نظره في تحديد ملامحها الوظيفية الصانعة لديناميـــة الخطـــاب الروائي المأساوي لتلك المرحلة التاريخية الدامية.

---

[1] – أحلام مستغانمي: **فوضى الحواس** ص 112- 113 .

ج- الشخصية النمطية للعامل المعاكس

بوجهيهما المتناغلين عبر فضاء المدونة الروائية يصنع طرفا العامل المعاكس فكّان لمخلوق مفترس واحد، و هما لهذه الوظيفة العاملية وجهان لعملة واحدة، قوامها تخريب العامل الموضوع المشكل من الوطن و مصالحه. و لما كانا في تناحرهما، يتغذيان على مصالح الوطن و الشعب، فإن مرجعياتهما الإيديولوجية، و خلفياتهما في الصراع، و بواعثهما لهذا السبب عينه تتلاشى أمام هول الموقف، و جسامة المصاب، و عمق المأساة، كأنما خلقت هذه الكائنات في فضاء الحرب، و لا عمل لها سوى الحرب، و لا دور لها خارج فضاء الصراع و الدمار و القتل.

و هذا ما جعلهما معاً وحدة متشاكلة المصالح، و شخصية مرجعية، توحدها ظروف النشأة و أسبابها، و توحدها أيضاً الأهداف و المطامع في الاستيلاء على خيرات الوطن و تسيير مصيره. و لكن المقولة الخفية التي يدسها الخطاب من خلال إظهار بشاعة أعمالهما تقول بأن الغاية الأسمى لدى كل تيار هو مصالح ضيقة، و نفوذ لا حدود له، يقف و راء تكالبهما في طرق القتل، و عدم مبالاتهما بالثمن الذي تدفعه البلاد.

كأنما الغاية القصوى لديهم تبرر كل الوسائل المدنسة التي يسعون بها إلى تحقيق تلك المكاسب المصلحية الشخصية التي غذت هوس الحرب و الدمار في هذه البلاد التي احترقت و سقطت ضحية أطماعهم اللامتناهية.

و بهذا فقد تقاسما عناصر الهوية أحدهما تفرد بعنصر الوطن و انتهز فرصة السطو و تحقيق المآرب الشخصية باسمه و الآخر انفرد بخطاب الدين و انتهز القتل و الإرهاب باسمه.

فانزوى العامل الذات مهدداً من طرف من شوهوا أعز معلمين من معالم هويته و تركاه نابذاً حاقداً و نافراً من رموز هويته جراء جرائم من يتحدث باسمها و هو موقف مأساوي خالص يتفاقم حينما تصبح عناصر هوية الإنسان مصدراً

رئيساً لمعاناته، و بؤرة توتر للوطن و أبنائه، و بعد أن كانت مباعث عزه و انتمائه لوطن يحضنه و دين يشرفه، صار مشرداً و منتهك الحق و العرض و الدماء باسم الوطن، و مسلوب الإرادة و الحياة و الحرية باسم الدين. و هذا التحول العكسي للمبادئ و عناصر الهوية هو ما يجعل من قطبي العامل المعاكس دفتي الرحى اللذين يصوغان و يحركان دواليب الخطاب المأساوي حينما ينعكس تأثيرهما على العهامل المعاكس في الخطابات المتجانسة للروائيين في رسم صورهما و أفعالهما في تلك المشاهد الخطابية التي نطق بها كل روائي.

III - الخطاب المأساوى فى علاقة المرسل بالمرسل إليه:

إن ما يدعونا إلى اقتضاب خطابي المرسل و المرسل إليه في البرنامج السردي للشخصية المأساوية هو أن طرفي الصراع في العامل المعاكس: (انتهازيي الخطاب الرسمي/ انتهازيي الخطاب الديني) هما المرسلان الحقيقيان فكلٌ منهما يرسل الخطاب الذي يتبناه، أو بالأحرى ينتهزه و يتوجه به إلى مرسل إليه واحد هو العامل الموضوع الذي يرغب كل منهما في استدراجه لصفه و كسب تأييده ليحقق الهيمنة و السيطرة على الوطن و يحقق مآربه و مصالحه فيه.

يقول أحد ممثلي العامل المعاكس لدى الأعرج واسيني متجها إلى مخاطبيه:" راسي هو راسي، و مع ذلك فنحن نقاوم" يعلق الراوي :"كان يكذب بكل بساطة، كان يريد أن يحافظ على منصبه بكل الوسائل"، ثم يتابع مرسل الخطاب:" البلاد يا إخوان تمر بأزمة... و لم نعد قادرين على تغطية النقص" فيعلق الراوي ثانية:"كانت الديماغوجية تخرج من عينيه"[1].

يلاحظ في خطاب الراوي المعلق على خطاب المرسل أنه يفضح لغته المدسوسة التي يصفها تارة بالكذب، و تارة بالديماغوجية، في إشارة واضحة إلى خداعه من يخاطبهم و يستهدف كسب ودهم و مساندهم من أفراد الشعب، لكن

---

(1) ـ الأعرج واسيني : **سيدة المقام:** ص 237.

خطاب البطل/ الراوي(العامل الذات) يكشف موقعه على أنه عامل معاكس يرسل خطاباً مغشوشاً إلى المرسل إليه(أفراد الشعب) ليحقق مصالحه الشخصية، و يحافظ على مكاسبه عساه بهذا الأسلوب المتصنع أن يستميل جانبهم، إن استطاع .

بينما يقف في الطرف الآخر أحد ممثلي العامل المعاكس من "انتهازيي الخطاب الديني" مرسلاً خطابه إلى الشعب: " لقد خرجنا من ديارنا والتحقنا بالجبال و بين أعيننا ملاقاة الله. سلمنا أنفسنا إلى ربنا، يفعل بها ما يشاء، برهاناً على ذلك بأن دفعنا الكثيرين منا، و لم نهن أو نجبن أو نتراجع، واصلنا إلى أن من الله علينا بنصره المبين، فهل يمكن أن يشك أحد في إيماننا أو في إسلامنا؟

إنك إن فعلت ذلك شككت في إيمان عثمان بن عفان، و طلحة، و الزبير بن العوام، و معاوية بن أبي سفيان، و عمرو بن العاص، و عائشة أم المؤمنين" فيعلق البطل/ الراوي على حديثه قائلاً: " يفحمني بحديثه هذا البسيط و العفوي"[1].

إنه أسلوب آخر للبرهنة على صدق المشاعر و المشروع، و صحة العقيدة يؤكده تساؤل المرسل" فهل يمكن أن يشك أحد في إيماننا أو إسلامنا؟"، حتى أن الراوي البطل الممثل للعامل الذات يصف هيمنة خطاب هذا المرسل الموجه للشعب بأنه أفحمه هو أيضاً فما بالك و الناس البسطاء. من أجل غاية وحيدة هي استمالتهم و ضمهم إلى صفوفه تماماً كما فعل الطرف الثاني من العامل المعاكس.

و لابد هنا أن نحدد طبيعة الاتصال بين أقطاب هذه المعادلة السردية عبر المراحل التنظيمية للعالم السردي و هي كما يلخصها غريماس ثلاثة مراحل :

"1- الفرضية: أي عنصر الرغبة المراد تجسيده

2- التحيين: و يتمثل في طريقة تجسيده

3- الغائية: هي النتيجة التي تؤول إليها الفرضية"[2].

---

(1) ـ الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 93.

(2) ـ ينظر هذه العناصر بهذه الترجمة لدى السعيد بوطاجين: **الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية "غداً يوم جديد"** لابن هدوقة عينة، (مرجع سابق) ص 25-26.

و يمكن تجسيد هذه المراحل على عينتنا على النحو التالي:

الفرضية ⟵ التحيين ⟵ الغائية

إنجاح المشروع   استمالة جانب الشعب   سالبة

إن سلبية الغائية ناتجة هنا عن موقف المرسل إليه(الشعب) الذي ضُحي به، و اتخذ استغلاله و نهبه و قتله ذريعة لأحقية كل طرف في الاستمرار من خلال إلصاق التهمة بالطرف الآخر. و تكون السلبية في غياب الرؤية الواضحة للشعب الذي سحب الثقة منهما لتيقنه بأنهما معاً مصدر مأساته.

أما من وجهة نظر العاملين الأساسين الذات و المعاكس بطرفيه فتتشكل لدينا ترسيمتان متضادتان تبعاً لتضاد مشروعيهما و رؤيتيهما و خطابيهما:

العامل الذات ⟵ الفرضية ⟵ التحيين ⟵ الغائية

أبطال الروايات   العمل على إنقاذ الوطن   التمرد على العامل المعاكس و فضح مخططاته   سالبة/وضع مأساوي

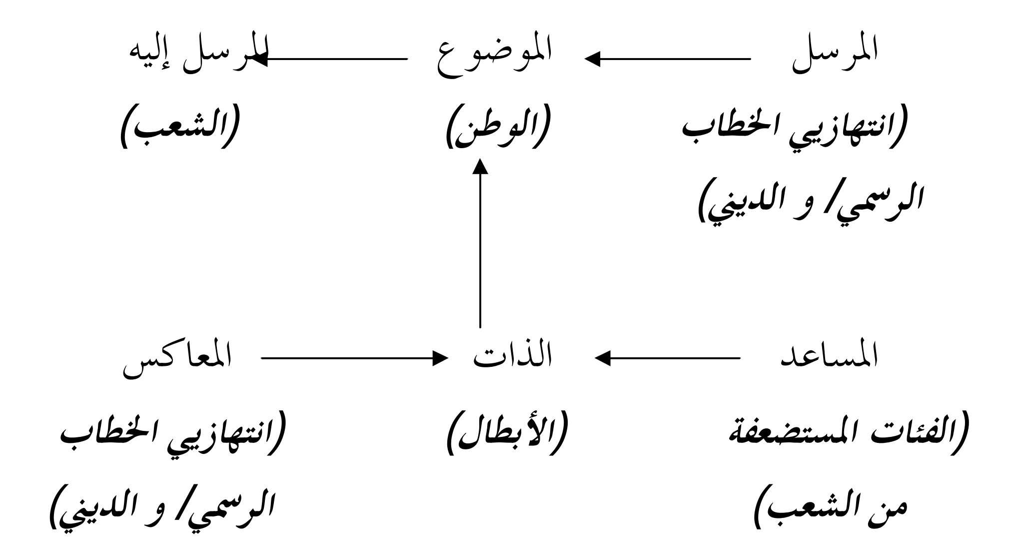
الغائية ⟶ التحيين ⟶ الفرضية ⟶ العامل المعاكس

(سالبة)   كسب تأييد الشهب (بتجريم الطرف الآخر)   السيطرة على البلاد (تحقيق المصالح الشخصية)   سماسرة الخطاب الرسمي سماسرة الخطاب الديني

ينتهي مشروع الطرفين سواء الذات أو المعاكس إلى غائية سالبة تسم الخطاب بميسم مأساوي على طول الخطين المتوازيين، فلا العامل الذات تمكن من إنقاذ الوطن و لا حتى مشروعه الذي انتهى كما لاحظنا في دراسته إلى انكسار و استسلام.

و كذلك لم ينجح العامل المعاكس في مشروعه إذ لم يكسب طرفاه سوى نبذ الشعب و كراهيته لهما معاً.

لنخلص في الأخير إلى الترسيمة النهائية لكل العوامل المتفاعلة في الخطاب وفق البرنامج السردي الذي سارت فيه و انبنى فيه الخطاب المأساوي:



و يتضح بجلاء كيف أن طرفي العامل المعاكس يلعبان دوراً جوهرياً في تحيين خطابيهما من خلال اضطلاعهما بدور المرسل و المعاكس في آن معاً، و هو ما يفسر تركيزنا على هذا العامل المعاكس في صراعه مع العاملين الذات و الموضوع، و هي العوامل العميقة التأثير مقارنة بالعامل المساعد الذي لم تكن فاعليته ذات أثر كبير في البرنامج السردي الذي هيكل الشخصية و بالتالي الخطاب المأساوي الذي تساهم في بنائه.

و هنا بالذات يتجلى الغرض من استعراضنا لموقع هذا الخطاب المأساوي من مواقف نظرية الرواية في تأسيسها الغربي عبر مختلف سيروراته التنظيرية، بداية من موقف نظرية المأساة في أوربا و التي وقفنا فيها(في التأسيس النظري الأول لهذا الفصل) على الصورة الشامخة للبطل الملحمي القدري في إطاره النظري المأساوي

الذي سنه أرسطو في كتابه فن الشعر، و انتهاءً إلى الصورة الهزيلة للبطل الروائي الذي لم يتخلَّ عن صفة القدرية Le fatum التي ستصنع فيما بعد قوام تصور المأساوي Le tragique لديه. لكي تتضح لنا في خطوة لاحقة الخطوط المائزة بين هذه الرواية الغربية و الرواية العربية في نموذجها الجزائري، التي حسب قراءتنا تختلف من حيث نوعية و بنية الخطاب المأساوي عن النمط الكلاسيكي الأول (الأرسطي) و عن نمط المأساوي الأوربي الحديث .لأنها حسب – قراءتنا- انطلقت من مأساة واقعها و بيئتها و هويتها و طبيعة مشاكلها و نوعية أزماتها.

و باختصار اتضح لنا بأن الشكل المأساوي لخطاب هذه الرواية بحسب ما ألقت إلينا مضامينه من مقولات و مفاهيم، لم يأت من الخارج بل من أعماق البيئة العربية الجزائرية و فوضاها أي أنه منطلق مما يسمى في لغة الحداثيين بالكاوس[1] التأسيسي للخطاب المأساوي، أي انطلاقاً من الفوضى الولاّدة للنسق المأساوي للخطاب المتمرجع بمعطيات بيئيته و واقعه و تحولاته الداخلية، و بالخصوص بتاريخه الذي يخاطب فيه كل تلك المعطيات التي صنعت ما سميناه بالقدر التاريخي للبطل المنبني على رؤية ماضوية تختمر في الذاكرة متصلة بالمصدر، و رؤية مستقبلية للمكن تستدعي سؤال المصير، و من خلال حضور سؤالي المصدر و المصير ينشأ الخطاب المأساوي متعلقاً بقدر تاريخي يتجلى في كل المظاهر الزمانية و الطوبوغرافية و الشخوصية التي تشكل قوام البنيات السردية للخطاب.

---

[1] – الكاوس Chaos: مصطلح غربي ترجم إلى العربية بالعماء، و هو "عماء إيجابي على عكس ما توحي به الفردة في كافة اللغات ... حيث كانت و لا زالت تسعى إلى اشتقاق قوانين الظواهر و انتظامها مما يظهر كأنه فوضى تامة . و يجب التأكيد من البداية أيضاً على أن نظرية العماء تدرس دراسة علمية رياضية الخصائص الحركية للأنساق المركبة و المعقدة، سواء من حيث تطورها و تحولها إلى أنساق أخرى، أو انهيار بنيتها و فنائها"
- ينظر ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، الطبعة الثالثة 2002 ص291.
" و مع باكتشاف العماء في الفيزياء و الميكانيكا، اكتشف دور الصدفة و اللامتوقع في لا انتظامية الظواهرو تحولاتها العرضية ... بحيث تكون فروقات القياسات و المعطيات الطبيعية هي المحددة للصدفة و بالتالي للكاوس".
- ينظر محمد بو عزة : هرمنيوطيقا المحكي – النسق و الكاوس في الرواية العربية،(مرجع سابق) ص 47.

و بهذا كانت **"رؤية التاريخ"** كمحفل حضاري و ثقافي خـــاص بالأمـــة و هويتها و نوعية مأساتها بديلاً إبستيمولوجياً و إيديولوجياً مناسباً لمقولـــة **"رؤيـــة العالم"** في المفهوم الإيديولوجي الغربي للبنيوية التكوينية لغولدمان، التي طالها تعديل في المنهج و المباديء في هذا البحث الذي تبيأت فيه مفاهيمها و فلسفتها التنظيريـــة للرؤية المأساوية للعالم . فأخذنا نهجها الإيديولوجي المنطلـــق مـــن المضـــامين إلى الأشكال، فالرؤية. و أسقطنا من مشروعنا مستويات الوعي(القـــائم و الممكـــن و المتوافق)[1] و مصطلح رؤية العالم.

و بهذا حلت رؤية للتاريخ باعتبار الخصوصية الطوبوغرافية (للفضاء المكاني) و (الفضاء الزمني تعاقباً و تزامناً) و (وظائفية الشخصية) باعتبارها عـــاملاً يصـــنع قدره المأساوي التاريخي حينما يدخل في مواجهة غير متكافئة الموازين مـــع قـــوى العامل المعاكس الذي يسلبه أهم مقومات هويته (الوطن/ الدين) حينمـــا ينتـــهز خطابيهما و يحولهما سلبياً إلى ذريعة لتخريب العامل الموضوع(الوطن) فتتمزق هذه الهوية الوطنية، و تستوحي تمزقاتها عبر التاريخ الذي يتحـــول إلى فضـــاء رؤيـــوي مأساوي تنبني عليه دلالة الخطاب الروائي لمرحلة التسعينيات الجزائرية.

---

[1] ـ ينظر مستويات الوعي(القائم- الممكن- المتوافق) في البنيوية التكوينية في كتاب لوسيان غولدمان:
Lucien GOLDMANN: **Marxisme et sciences humaines**, Paris, Gallimard , coll, Idées, 1970. p 121.

خلاصات الباب الثانى

نحاول في نهاية هذا الباب، كما فعلنا في نهاية الباب الأول استحصاد أهـــم النتائج و الملامح البنيوية للخطاب المأساوي في رواية التسعسنيات الجزائريـــة مـــن حيث دلالاتها و تأويلاتها التي حصّلناها على امتداد الباب الثاني، و سنحرص علـــى إعطائها الصيغة اللإيديولوجية(لطبيعة منهجنا) و ليست الشكلية التي تخـــتص بهـــا منهجياً خاتمة الدراسة.

الباب الثاني: بنية الخطاب المأساوي في فضائي الأحداث و الشخصيات

- الفصل الأول: بنية الحدث المأساوي من خلال الوظائف السردية

*- لقد كانت استراتيجية الوظائف السردية المنفذ الحقيقي لاســتخلاص الشـــكل المأساوي و بواعثه الخطابية التي تقدمها أحداث رواية التســعينيات الجزائريـــة، في قراءتنا و قد التأمت لنا تلك الوظائف (الوحدات) السردية في ثلاث محاور مهيمنـــة تقاسمت الخطاب الروائي و حكمت سيرورة السرد و استقطبت خطابه المأساوي، فكانت على النحو التالي:

- المحور الأول: "هاجس الأزمة و بنينة الخطاب الفجائعي".
- المحور الثاني: "التصوير المشهدي للحدث المأساوي(خطاب الرفض)"
- المحور الثالث: "المنطق المأساوي للتاريخ (خطاب التسليم)"

و من خلال هذه الوظائف يكشف الروائي الجزائرية في هذه المرحلة عـــن موقفه المأساوي النابع من حالة عشق مرضي للوطن الذي أنطقه في هذه المرحلـــة، فراح يصف خرابه، مستدعياً بذلـــك كل الحلول الممكنـــة ســـواء تلـــك الـــتي طرحـــها، أو تلـــك التي أوحى بها، أو تلك التي يدعو إلى إيجادها مـــن خـــلال خطابه الفجائعي اليائس تارة، و الاستنجـــادي تارة أخرى، و الرسولي تارة ثالثة ، كما ورد في الفصل الثاني الخاص بالمأســـاوي و شخصـــيته النمطيـــة في روايـــة التسعينيات الجزائرية.

- الفصل الثاني: بنيةالخطاب المأساوى من خلال وظائفية الشخصية المأساوية:

*- انقسمت الشخصيات الروائية شأنها شأن بنيات النموذج العاملي لغريماس إلى عوامل منها الذات و الموضوع و المساعد و المعاكس و المرسل و المرسل إليه لكن أبرز مهيمنين عاملين هما: الذات و المعاكس اللذان يديران دواليب الجدل المأساوي صانعين فجائعية الخطاب من وجهتي نظر متعاكستين في رؤيتهما للوطن كعامل موضوع، راسمين مستقبله ذي الصورة المتناقضة تناقض موقفيهما المتصارعين.

*- العامل الذات كشخصية مزدوجة التركيب (مركب هامشي+ مركب مركزي) موحدة المنظور، و الغاية و الهدف. و هذا التوحد الموقفي هو ما جعلنا نرسو بها على تأسيس شخصية نمطية موحدة الموقف و الخطاب، و الملامح المأساوية.

*- العامل المعاكس كشخصية مزدوجة التركيب (إرهاب السلطة + إرهاب أصولي ديني) على الرغم من اختلاف، بل تناقض وجهتي النظر، و الخلفيات، و حتى طرائق و وسائل الصراع، إلا أنهما يتوحدان من حيث أسباب الظهور (ظروف الأزمة)، و ضمنياً هما متحدان في الهدف (السيطرة على العامل الموضوع)، و الفعل(الدمار، القتل، التخريب)، و التهمة من منظور العامل الذات:(الإجرام)، و بالتالي؛ الهوية(أعداء الوطن)، ثم المصير (المأساوي). الشيء الذي ساعد على تصنيفهما شخصيةً نمطيةً للعامل المعاكس، و هي الطرف الثاني في معادلة الأزمة التي لا تكتمل معادلتها إلا بها، و لا تقوم إلا عليها، و لا يتحقق الموقف المأساوي المنشود من دونها.

*- الملحوظة الأبرز تكمن في خطاب العامل المعاكس، و بالضبط من خلال طرفيه (فئة انتهازيي الخطاب الوطني الرسمي ، و فئة انتهازيي الخطاب الديني) و صناعتهما لنسيج الخطاب المأساوي نابعة من أن كلاً منهما قد انفرد بشطر هام من مقومات الهوية لدى الذات التي فقدت الثقة في الخطابين الوطني و الديني، خاصة و أن الوطن و الدين هما من الثوابت المعروفة لأي هوية قومية، و افتقادهما من شأنه أن ينفتح بالذات على أزمة هوية حادة تاركاً إياها في مفترق طرق مأساوي و

مأزق وجودي، يجعل منه مصدراً رئيساً من مصادر الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية.

و هذا ما مهَّدَ في هذا الخطاب لظهور عدة عناصر جديدة منها التقنية و منها الإيديولوجية، يصدرها الخطاب الروائي، الذي ظهر بملامح جديدة بدوره.

*- الخطاب المأساوي ولادة جديدة لنص تنويري بامتياز" و هذه الولادة عينت النص التنويري سلباً؛ يتعين بما يرفضه قبل أن يتعين بما يبنيه"[1].

و بما أنه خطاب معادٍ للاستبداد، فقد كان خطاب الشخصيات خطاباً مناوئاً للإرهاب سواء السلطوي المختبئ تحت غطاء النظام، أو الأصولي المختبئ تحت غطاء الدين، فهما في نظره سيان، يعملان كخطاب استبدادي معاكس لإرادة الشعب التي جاء خطاب العامل الذات ليجلوها، و يجتث في أصنافه (الخطاب الانهزامي،الاستنجادي،الرسولي)كل ما يهدد الوطن، باعتباره خطاباً تنويرياً بانياً لوطنه، و معادياً للاستبداد الإرهابي أياً كان مصدره.

*- تبسط أزمة الهوية سيطرتها على كامل الخطاب الروائي، سواء الخاص بالعامل الذات أو العامل المعاكس بكل فئاتهما.

*- كأننا بالممزق المأساوي بات ضرورة حتمية لا فكاك منها بالنسبة إلى العامل الذات الحريص على صيانة موضوعه(الوطن) الذي يلوذ به إلى كل الملاجئ فلا ينتصران، لنشهد سقوطهما معاً و هو المصير الذي تتوحد فيه الذات بالموضوع(السقوط و التمزق).

*- إن السعي الجنوني للعامل المعاكس بطرفيه إلى السلطة يعينه طرفاً في سلطة غاشمة، تطالب البطل المثقف و هو مواطنها إلى تأييدها أو تبرير وجودها على الأقل، في حين يسعى العامل الذات في مجابهته الضعيفة لهذه السلطة الغاشمة إلى استبدالها بسلطة في مخيلته تحقق ما يحمله هو من أفكار. و هو ما يجعل الصراع بين

---

[1] – فيصل دراج: نظرية الرواية و الرواية العربية ص 151.

المثقف و سلطته الغاشمة ها هنا ضرورة حتمية لا فكاك منها. و إذ قام الصراع فإنه محسوم في الموقف المأساوي للروائيين لصالح هذه السلطة دون البطل(كمثقف) و هي الرؤيةالمأساوية التي صاغها خطاب صراع المثقف العربي مع سلطته في رواية التسعسنيات الجزائرية.

*- تبدو الشخصيات الروائية- و هي تلبس الصبغتين الإيجابية و السلبية- نُسَخاً مموهة تحيل فيها كل صفة على نقيضتها، فالإيجابي يعكس الصورة التي يصححها بفعله، و يحاربها في وظيفته المنوطة به كعامل ذات، و السلبي مرآة عاكسة لكل المظاهر التي يجب اجتثاثها، و التي يتموقف منها الموقف الدرامي العام موقف شجب، و مصادرة، و تنديد.

و بالتالي فسلبية الشخصية و إيجابيتها ليستا فقط عنصرين وظيفيين في السرد، بل أكثر من ذلك نجدهما عنصرين فنيين، و ميزتين جماليتين، و حافزين إيديولوجيين، يسمان الرؤية السردية التي لم نعالجها في هذه الدراسة . لأن الوجهة البنيوية الشكلانية ليست مدار دراستنا بل يتلخص همنا الوحيد في ضبط الشكل المأساوي من خلال المضمون الروائي لمرحلة زمنية محددة.

و هذا الالتزام المنهجي، هو ما ألغى بصورة طردية الدراسة البنيوية الشكلانية التي تستهدف المضمون من وراء الشكل و هو مسار معاكس لتوجهنا الذي توخيناه.

*- تبدو هذه النتائج منطقية و ليست تاريخية، حيث جاءت بها رواية التسعينيات الجزائرية لتضع عنف التاريخ كمصير محتوم، معادلا موضوعياً لما سمي في نظرية المأساة الغربية بالقدر Le fatum.

تأويلية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية

نتوخى في ختام هذه الدراسة استجماع الدلالات التي استحصدناها من بحثنا في بنية الخطاب المأساوي و تمظهراته عبر الفصول و الأبواب السابقة، كي نصل إلى تحديد نموذجي يضبط ما توصلنا إليه من ملامح بنيوية لمدونتنا في شكل نهائي يكون بمثابة التأويل الختامي لأهم الاستراتيجيات و التقنيات التعبيرية التي أسهمت بشكل مباشر في شحن هذا الخطاب و بث دلالته و بلاغته المأساويتين.

لنقف في هذه الخطوة التأويلية الختامية على الهدف الذي أعلنت عنه هذه الدراسة منذ بدايتها. حينما توخت تحصيل نتائج و ملامح خليقة بلغة و صورة هذه الرواية التاريخية الجديدة من خلال التوصل إلى نموذج بنيوي لخطابها المأساوي المرتبط دلالياً و قيمياً و إيديولوجياً بمرحلة التسعينيات.

و قد اجتمعت لدينا توابل التأويل حينما اجتمع النص بالتاريخ، من حيث أن النص- بما هو أثر تاريخي- يمثل وثيقة مكتملة تسكن الماضي، فيما يتجسد الحاضر في عملية ترهين النص مع كل قراءة، فالنص هو الماضي، و عملية تأويله التي نقوم بها هي الحاضر، أي أنها عملية ((تلسين للفهم))[1]: التي تعني أن "الماضي و الحاضر؛ أي النص و التأويل جزء من عملية اللغة المستمرة.

و ذلك حينما تتولد المعاني فتشكل تاريخاً للآثار يبرز فيه "**التأويل**" الحاضر و يسهم في إنتاجيته. و في هذا المقام يقول الفيلسوف الألماني "هانز جورج غادامير": إن ((تلسين الفهم يعني تجسيد الوعي الهرمنيوطيقي))"[2].

و يتم هذا التجسيد عبر إدخال النص في حالة حوار مع نصوص ثقافية أخرى، و بذا يكون "التلسين بوصفه حواراً قد تم فهمه على نحو سليم، و لا شك

---

(1) – مصطلح "تلسين الفهم"، هو مصطلح من وضع الفيلسوف الألماني هانز جورج غادامير Hans-Georg Gadamer، و يعني ترهين النص كأثر ماضٍ، بواسطة التعبير عن فهمنا و قراءتنا له بنص مكتوب يعبر عن طريقة فهمنا له و الصور المحاكية التي أثارها فينا فتقاطعت مع صور معرفية مخزنة لدينا من خلال قراءاتنا المختلفة قبله، فيتولد مولود تأويلي ثالث راهن يتقاطع فيه النص المقروء بأطراس قراءات المثقف. و هو ما يطلق عليه بـ "الوعي الهرمنيوطيقي".
- ينظر: ديفيد كوزنز هوي: **الحلقة النقدية – الأدب و التاريخ و الهرمنيوطيقا الفلسفية**، ترجمة خالدة حامد، منشورات الجمل. كولونيا – ألمانيا- بغداد. الطبعة الأولى 2007.ص 98.

(2)- نفسه، ص 98.

في أن بإمكان النصوص أن تكون شريكاً في الحوار، بالمعنى نفسه الذي يشترك فيه الأشخاص بالحوار."[1] و يحدث هذا كلما مررنا بتجربة قراءة، "ذلك أن غادامير يؤكد و بطريقة متكررة في متنه الحقيقة و المنهج على الوضع التاريخي الذي يشغله القارئ(المؤول) إزاء حضوره الآني من جهة، و انتمائه غير المباشر للنص الذي يحاول تفهمه دون أن يخرج عنه من جهة ثانية"[2].

و من هنا يكون التأويل عبارة عن نموذج حواري بين النص و مؤوله، و منظومة النصوص الأخرى بما فيها تلك المتعلقة بالإطار النظري الذي تمت قراءة النص بموجبه، و على هذا النحو نتوخى استخراج دلالة النموذج البنيوي للخطاب المأساوي بكلام جديد تقدمه هذه الخلاصة التأويلية، باعتبار أن"الكلمة التأويلية- حسب غادامير- هي كلمة المؤول و ليست لغة النص المؤول و معجمه"[3].

و لا يمكن التوصل إلى هكذا نموذج دونما استحضار نتائج دراسة البناء السردي و الوصفي، وفق الإجراءات المنهجية التي تداولت عليه؛ من بنيوي شكلاني(في دراسة البنى السردية و النموذج العاملي)، و بنيوي تكويني تعول عليه دراسة الرواية المتمرجعة إيديولوجياً بمرحلتها التاريخية، و البعد البلاغي للخطاب في شتى المجازات و المبالغات المأساوية التي توسلها الروائيون.

لهذا فالصورة التأويلية التي يتخذها نسق هذا الخطاب المأساوي، و هي بلا عناء صورة تأويل التاريخ- باعتبار قراءتنا للمنهج البنيوي التكويني الساعي إلى تشكيل **"رؤية للعالم"**، التي اتخذت في هذه الدراسة كما رأينا صورة **"رؤية للتاريخ"** كمضمون تأويلي يخلص إليه النسق المأساوي لرواية التسعينيات الجزائرية، و الذي سنعرض مختلف تمظهراته كبناء خطابي حامل لدلالته التأويلية المعلنة عن تلك الرؤية المأساوية للتاريخ.

---

[1] – ديفيد كوزنز هوي: **الحلقة النقدية – الأدب و التاريخ و الهرمنيوطيقا الفلسفية**، (مرجع سابق) ص 99.
[2] - عمر مهيبل: **النسق و الذات** (مرجع سابق) ص164.
[3] – ديفيد كونز هوي: المرجع السابق ص 203.

1)- الدلالة المأساوية من المنظور العاملي (جدلية الذات و المعاكس).

إن استشراء الأزمة، و زحف العامل المعاكس بكل أوجهه على مظاهر الحياة جعل من العامل الذات فريسة سهلة، و خصما في متناول المعاكس، بل هو الحلقـــة الضعيفة في معادلة الأزمة الجزائرية في مرحلة التسعينيات.

ففي هذا المشهد الممثل أمامنا في صورة آلة للموت لها كفتان متطاحنتـــان، يتشبع الفضاء الروائي عبرهما، بل يتسمم بمظاهر الموت المتعدد التي تكشف انحسار الحياة و تقزمها، في حضرة الموت المطبق على كامل الفضاء السردي، بحيث لم تعد أي شخصية في منأى عنه.

لذا فقد اختار كل روائي أن يرسم الموقف المأساوي النهائي للمشـــهد، أو بالأحرى يغلقه، على صورة تخبط العامل الذات بين فكي العامل المعـــاكس عنـــد اجتماع كل الممثلين العاملين في بناء هذا المشهد.

- أحلام مستغانمي:

تقدم أحلام مستغانمي موقفها المأساوي من خلال صورة ماضوية تجتمع فيها كل عناصر المشهد المأساوي من ذات و موضوع و معاكس، ليحسم الأمر لصالح هذا الأخير الذي يتمزق أمامه الوطن بذاكرته و هويته و تاريخه، و تنفصـــم فيـــه الذات و تتشظى بين الفريقين المتناحرين للعامل المعاكس، فتبدو مضطربة ممزقـــة لا تعرف لها انتماءً ، إذ لم يعد لها ما تؤمن به، و لا من تنصره، و لا من تتجـــه إليـــه فيأخذ بيدها، و هو المشهد الذي تضعنا الروائية أمامه في قولها:" كانـــت ظـــاهرة الحواجز المزورة قد عمت وانتشرت، فأصبحت مشابهة تماماً لحواجز رجال الأمـــن الحقيقيين، الذين سطا الإرهابيون على بزاتهم العسكرية و أسلحتهم، مما أوقع الناس في بلبلة و حيرة؛ فإن هم اطمأنوا إلى حاجز، و أظهروا هويـــاتهم الحقيقيـــة، قـــد يفاجأون به مزوراً و يقتلون، كذلك العجوز الذي استبشر خيراً بحاجز أوقفـــه. و قال للعسكريين بمودة:

- واش .. الكلاب ما همش هنا اليوم؟

فرد أحدهم و هو يطلق عليه النار:

- إحنا همَّ الكلاب.

و إن هم لم يحملوا أوراقهم الثبوتية خشية وقوعهم في قبضة حاجز مزور، و كان الحاجز لرجال أمن حقيقيين، اهموا بأنهم إرهابيون، و عوملوا على هذا الأساس. بعد أن أصبح الإرهابيون أيضاً ينتقلون بدون أوراق ثبوتية، مدعين أنهم موظفو دولة، أو مجندون في الخدمة العسكرية"[1].

إن حرية الحركة التي يتمتع بها الإرهابيون كعامل معاكس، و الذين أطلقت عليهم أحلام مستغانمي من قبل تسمية "الموت" فهذا يعني خلو الساحة للموت ليصول ويجول متمتعاً بقدرة هائلة على التحول و التأقلم كالفيروس في الجسم السقيم.

لكأن الممزق المأساوي بات ضرورة حتمية لا فكاك منها بالنسبة إلى العامل الذات الحريص على صيانة موضوعه(الوطن) الذي يلوذ به إلى كل الملاجئ فلا ينتصران، لنشهد سقوطهما معاً و هو المصير الذي تتوحد فيه الذات بالموضوع(السقوط و التمزق)، محولا الفضاء الروائي إلى فضاء لهزيمة مبررة و مشروعة، و حقل دلالي رحب عنوانه الموت.

- ***الأعرج واسيني:***

ينتهي "الأعرج واسيني" إلى المطب نفسه الذي خلصت إليه "أحلام مستغانمي" معلناً القتل سيداً في مضمون خطابه الذي يبني شكلاً مأساوياً وليداً عن موقف الجزائري الذي بقي مذهولاً في حضرة آلة القتل المتناسلة في كل أجواء الفضاء الروائي، و التي راحت تتعدد و تتنوع أمامه. فلم يعد يملك سوى وصف تكوثرها اللامتناهي و الرهيب أمام ناظريه و هو الموقف الحائر للذات التي أطبق

---

[1] – أحلام مستغانمي: **عابر سرير**: ص 37.

عليها العامل المعاكس من كل جانب، و الذي يصف زحفه على كامـــل الفضـــاء بقوله: "القتلة المشاة. القتلة الطغاة . القتلة البغاة. القتلة الرعاة. القتلة في الســـماء. القتلة في الأرض. القتلة في السماء و الأرض. القتلة في الهواء. القتلة في الماء. القتلـــة في الصراخ. القتلة في الصمت. القتلة في النهار. القتلة في الظلام. القتلة في ما بـــين النهار و الظلام . القتلة في الدم. القتلة في الألم. القتلة في الذاكرة.
القـــ..تـــ..لـــ..ة.. في الأنفاس الأخيرة التي تتقطع الآن بخوف داخل هذا الخلاء الموحش"[1] .

إنها صورة العامل الذات و الفضاء ((الموحش)) الذي ينحصر فيه تحت وطأة آلة الموت، و مرادفاتها. و هو الموقف المأساوي الذي انتهى إليه الروائي، معلناً نكبة الذات و الموضوع في فضاء لا وجود فيه إلاً لقاتل و مقتول. و هذا هـــو الموقـــف الذي يجد اكتماله البنيوي عند "الطاهر وطار".

- *الطاهر وطار:*

يستأنف "الطاهر وطار" الموقفين السابقين لكل من "أحـــلام مســـتغانمي" و "الأعرج واسيني"، في صورة نهائية يفتك فيها القتل الكلمة، ليشوه موتاه من كـــل الأجناس، و الأعمار، و الإيديولوجيات، معلناً عن نفسه آلة عمياء لا فرق لـــديها بين طائفة و أخرى. فالكل سيمر تحت آلة الموت، كائناً من كان.

فلدى "الطاهر وطار"، يبدو العامل الذات القتيل عنصـــراً متنوعـــاً متعـــدد المشارب و التيارات من فئات المجتمع و طبقاته التي تتطلع كلها للحياة و حســـب، في مواجهة العامل المعاكس بخطابه الأحادي و الواحد، الذي تعكسه تلك النـــبرة التي راحت تتكرر و كأنما تنشد أغنية الموت المنتشرة في كل مكان، زاحفة علـــى كل حي مهما كان انتماؤه و مشربه مغرقة الجميع في بركة من الدماء و الأشلاء ،

---

[1] ـ الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص 282- 283.

و هذا ما يفضي به هذا المشهد الدموي الذي تصطخب و تتهاوى فيه خطابـــات مختلف الفئات الاجتماعية الضعيفة التي كانت ضحية ساطور واحد :

" – لا إله إلا الله. أشهد أن لا إله إلا الله. أشهد أن محمداً رسول الله.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

- أنا مسلم. أصلي و أصوم. و أحفظ فرجي و عرضي.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

- يا إخوتي. يا إخوتي.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

- يا أبي يا إلهي. يا أمي. يا خويا قدور.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

- يا العسكر. يا الحكومة.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

- أنا معكم منذ البداية، و لم أخن، لم أشِ بكم، لم أشِ بأحد، اعفوني و سترون.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

- لا أنبت الله لكم زرعاً، و لا در لكم ضرعاً، يا أولاد الخونة، يا لقطاء فرنســـا. أنا امرأة، و لكن لا أخافكم، و لا أخاف سواطيركم أو بنادقكم، اقتلوا النســـاء و الأطفال و العجزة و المرضى.

تلحقكم جهنم ، و تستقبلكم جهنم.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

- رضعة واحدة. واحدة فقط لوليدي. اسمعوا إنه يصرخ عطشان. راضعة واحـــدة يا مؤمنين، و افعلوا بي ما تشاؤون. رضـــ..

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

- إذا كنتم حكومة، أنا مع الحكومة. إذا كنتم جيا، أنا مع الجيا. إذا كنتم فرنسا، أنا مع فرنسا. إذا كنتم مسلمين، أنا مع المسلمين. إذا كنتم نصـــارى، أنـــا مـــع النصارى. جربوني و سترون.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

- يا أولياء الله ، يا سيدي التيجاني، يا سيدي عبد الرحمن، يا سيدي الغمـــاري،. الغيث الغيث . مُسَلِّمُون، مُكَتَّفُونْ يا أسيادنا، يا أولياءَ الله الصالحين.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس."[1]

كانت تلك صيحات متعددة تتصادى من مختلف فئات للعامل الذات الذي صوره الروائيون و هو يتهاوى تحت ضربات العامل المعاكس بوجهيه المتناقضـــين و بخطابه الدموي الواحد و لغته الواحدة و نبرته الواحدة.

و تلك آية على لغة الاستبداد الهمجي الأحادي النظرة الذي ينبـــذ- كمـــا سبق و أن أشرنا- كل متعدد و المتعدد في هذا الخطاب هو العامل الذات المـــوزع على كل طبقات و فئات و أجناس المجتمع الجزائري، و الواقع بين دفـــتي الرحـــى الذي يقضم أبناءه. و هو خطاب يتوحد فيه الروائيون الثلاثة بنيـــة و مضـــموناً، مشكلين خطاباً موحداً متآزراً يحدد موقفاً تاريخي المضمون و الخطاب، و الـــذي يحدد لنا في الأخير ملامح و هوية المأساوي في الرواية الجزائرية . كشـــكل متميـــز بنيوياً في خطابه و مضمونه و شكله عن المأساوي في الرواية الغربية.

و لنا أن نميز ذلك بوضوح عند تتبع الخط الدرامي و محاولة إعادة بنائـــه في شكل خطاب. و يظهر ذلك جلياً حينما نلاحظ في مدونتنا الروائية ســـعي كـــل طرف من طرفي العامل المعاكس و هما يصنعان مأساة العامل الذات و الموضـــوع، إلى الاستحواذ على السلطة مطالباً كلاهما من العامل الذات و هـــو عـــل الـــدوام شخص مثقف في رواية التسعينيات الجزائرية (شاعر في الشمعة و الدهاليز، أســـتاذ

---

[1] – الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، ص 90- 91.

جامعي في سيدة المقام، رسام، مصور، كاتبة، في ثلاثية أحلام مستغانمي) محـــاولاً كلاهما ضمه إلى صفه، فإن أبي فهو الضحية الحتمية و كبش الفداء الوحيد في هذا الصراع.

لذلك فالسعي الجنوبي للعامل المعاكس بطرفيه إلى السلطة يعينـــه طرفـــاً في سلطة غاشمة، تطالب البطل المثقف و هو مواطنها إلى تأييدها أو تبرير وجودها على الأقل، في حين لم يبرر هو من كل ذلك سوى وضعه المأساوي بين فكي إرهـــاب غاشم يصنع أزمة الذات، و تصنع هي منه موضوعاً لخطاب عنوانه المأساة.

و في تشكيله لموضوعه، يسعى العامل الذات في مجابهتـــه الضـــعيفة لهـــذا الاستبداد المتسلط إلى استبداله بسلطة يحفظها في مخيلته يتوخى فيها تحقيق ما يحمله هو من أفكار، ليست سوى أفكار شعبه الحالم بعيشة كريمة في وطن آمن.

و هو ما يجعل الصراع بين المثقف و سلطته الغاشمة ها هنا ضرورة حتمية لا فكاك منها، و إذا قام الصراع فإنه محسوم في الموقف المأساوي للروائيين لصالح هذه السلطة دون البطل(كمثقف) الذي انشقت عصاه، و تمزقت هويته، و فقد هنـــاك انتماءه. و هي النتيجة الحتمية لصراع المثقف العربي مع مختلف أنمـــاط الاســـتبداد المتسلط عليه، و هو لعمري تحديد لموقف و موقع الشـــعب و مثقفيـــه كطبقـــة مستضعفة من هذه المأساة و الوطنية التي تديرها أقطاب مستبدة تحكـــم ســـيطرتها عليه، و تقرر مصيره : مصيراً مأساوياً بامتياز.

و هذه ليست نتيجة منطقية بل نتيجة تاريخية جاءت بها رواية التســـعينيات الجزائرية كي تضع عنف التاريخ -كمصير- معادلاً موضوعياً لما سمـــي في نظريـــة المأساة الغربية بالقدر Le fatum.

و هذه النتيجة هي الثمرة الإيجابية من وراء توظيف النموذج العاملي، الذي يعني تماما التوظيف الإيجابي للشخصيات، و الانتفاء الآلي لكل مظاهرها السلبية التي ألبسها إياها المؤلف في المجتمع الروائي المتمشهد أمامنا.

و انطلاقاً من هذه النتيجة نستخلص بأن الشخصية الروائية مهما كان دورها سلبياً من الناحية الايديولوجية، و الاجتماعية، عبر سيرورة المتن الروائي(العامل المعاكس)، فإن النموذج العاملي يجعلها أطرافاً دينامية نشطة تسهم مثلها مثل نظائرها الإيجابية اجتماعياً و إيديولوجياً(العامل الذات) في حياكة نسيج الحبكة المأساوية، و البناء الدرامي للأحداث.

فإذا كانت تمثل عاملاً من عوامل الخطيئة و عنصراً من مشمولات حقل الإثم، و الداء و البلاء، في النص، فإن هذا الإثم و هذه الخطيئة هما اللذان يستوجبان العقاب، و يفضيان إلى المصير المأساوي، و بالتالي لا يمكن أن يختلف اثنان في أن هذا التوظيف العاملي للشخصية بوجهيها الإيجابي(العامل الذات) و السلبي(العامل المعاكس)، لا يمكن إلا أن يجعل من أي شخصية- مهما كان الدور الذي تمثله سلبياً داخل المتن الروائي- شخصية إيجابية بامتياز على المستوى الوظيفي.

2)- الدلالة المأساويةلعنف التاريخ (جدلية المقدس- المدنس)

تصور رواية التسعينيات في محكيها السردي، نموذجاً بنيوياً لفشل تاريخي و وجودي ماثل في الثورة التحريرية التي قامت،كمرجعية تاريخية، على مبادئ مقدسة. تلتها مرحلة تاريخية مدنسة.

و بين المرحلتين يقع الاختلاف في قراءة التاريخ و تأويله في منظوري الأنا و الآخر، من مبدأ أن المدنس -كحقل دلالي يتمظهر فيه شبح الآخر كعامل معاكس للوطن من منظور الذات أو الأنا- هو تشويه للمقدس(الوطن). "كما يمكن قراءة المقدس في تطهيره للمدنس (...) و قراءة التراجيديا باعتبارها اختلافاً مستحيلاً، فهي دوماً تاريخ التكفير عن الذنوب، و جواب عن الأهواء و القدر، إنها التطهير بامتياز الذي يمشهد مفارقات الاختلاف"[1].

---

[1] – ميشال مايير: **نحو قراءة جديدة لتاريخ الفلسفة، من الميتافيزيقا إلى علم السؤال** (مرجع سابق)، ص 6.

و من ثَمّ فنحن أمام خطاب يركز جهده في التعبير عن صورة ذلك السقوط في الدنس لبناء قيمي شامخ تأسس على المقدسات. أو بتعبير أدق: صورة الوجــه الآخر للاستقلال، أو صورة نهاية المقدس في مستنقع الدنس.

هذا الوضع هو الذي صورته بإجماع كل روايات مدونتنا، و انتــهى إليــه أبطالها، على غرار:

- ***أبطال الطاهر وطار***: - نهاية البطل ***بو الارواح*** في رواية الزلــزال إلى فكــرة الانتحار- نهاية ***الشاعر*** بطل رواية الشمعة و الدهاليز إلى الإعدام بطرق متعددة من طرف الملثمين الستة الذين اقتحموا عليه الغرفة في نهاية الرواية و حكمــوا عليــه بالموت- نهاية ***بلارة بنت تميم بن المعز*** في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي على يد ***الولي الطاهر*** الذي أنتهت الرواية بكسوف الشــمس عليــه، و إطبــاق الظلام- نهاية رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء بمشهد مقتل الــرئيس العراقــي ***صدام حسين*** أمام شعبه.

- **أبطال الأعرج واسيني**:- كلهم ينتهون بصيغة الهرب من البلاد حقيقة أو مجازاً(حارسة الظلال- سيدة المقام)، هذا إذا لم تكن الرواية مرويــة مســبقاً في الغربــة (حارسة الظلال- شرفات بحر الشمال- ذاكرة الماء).

- **أبطال أحلام مستغانمي**: - تقابلنا أحلام مستغانمي بنموذج لبطل تحايثه الموت؛ فكل بطل ينتهي به المطاف إلى الوقوف على مقتل أحد المدافعين عن هذا الوطن و انهيار أحد أركانه (صورة مقتل: الرئيس "محمد بوضياف" في رواية ذاكرة الجسد، و مقتل الصحفي الجرئ "عبد الحق" في رواية فوضى الحواس، و أخيراً مقتل زيــان معطوب حرب التحرير (وهو صورة لبطل رواية ذاكرة الجسد "خالد بن طوبــال" في رواية عابر سرير).

من هذه النهايات يبني الخطاب الروائي دلالته المأساوية في صورة أقدار عبثية الوقوع، تتلخص في عبث تاريخ ما بعد الاستقلال بكل المقدسات الــتي تأســس

عليها تاريخ ما قبل الاستقلال، كأنما هو تاريخ بليد متنكر للتاريخ المجيد؛ أي أنــه لدينا ثنائية تاريخية شطرها الأول مقدس و الثاني مدنس، يتجادلان علــى امتــداد المدونة الروائية و ينسجان هوية خطابها المأساوي.

يختط الأول البداية المقدسة المشرقة، و يأتي الثاني ليخربها و ينــهي الحكايــة نهاية مخزية. و هما قطبان جدليان في علاقتهما و تناوبهما على الخفــاء و التجلــي، تنتقل بينهما (جيئة و ذهاباً)- (و لادة و موتا)- (انتصاراً و انهزاماً) زمــرة مــن الشخصيات الروائية المهيأة لهكذا مصير مشؤوم؛ متوتر بين قطبين جدليين يكــون أولهما إيجابياً متفائلاً و ثانيهما و آخرهما سلبياً متشائماً، محدداً النهاية المؤسية لبطل كانت مأساته نتاجاً طبيعياً لذلك الجدل الفاجع.

و هو جدل يمتاح قيمته التأويلية من حقل دلالي جدلي بدوره مفاده: توحُّد البدايات، و تفكك النهايات التي تؤول بأبطالها إمــا إلى الجنــون، أو الهــرب، أو الانسحاق و الإنهيار أمام جبروت الموت و جثوه على الموقف الختامي

و هو الموقف الذي يقودنا في الخطوة التأويلية الموالية إلى ما ســنطلق عليــه ب**"مجاز المأساة"** من فرط تردد الروائيين بين قطبي [التوحد و التفكــك] اللــذين يتجاذبان المجتمع الروائي، و هما قطبان يتأسســان علــى الــدلالتين التــاريخيتين السابقتين:(المقدس و المدنس).

و لا مناص للمنحدر من درجات القداسة إلى دركات الدنس من أن ينتهي إلى قدر تاريخي يحدثه بالهرب، أو يوصله إلى الجنون، أو يرميه بصورة أو بــأخرى إلى الهلاك، و هي في كل الأحوال صور متعددة لمجاز مأســاوي يوحــده الجــدل الفاجع.

3)- الدلالة البلاغية للخطاب المأساوي من المنظورين الاستعاري و الكنائي

ليس بنا أن نضع دراستنا لخطاب رواية التسعينيات في ميزان البلاغة العربيـــة القديمة و لا حتى الأسلوبية المعاصرة، و إنما سنواصل حديثنا عن تأويلية بنية خطابها المأساوي لنبرز تكوينية بلاغته المأساوية انطلاقاً من مصادر و نقاط مرجعية مشبعة بالرموز و الإشارات الدالة التي تخولنا إدماجها في ما يسمى نقـــدياً بـــــ **"بلاغـــة الخطاب"**، التي "تستقي مشروعيتها من طبيعة تصور المادة التي تعالجها و الســـياق الذي تندرج فيه**.** لأن الخطاب البلاغي في ذاته يتجه إلى أن يكتسب طبيعة كليـــة شاملة تتجاوز الصبغة الجزئية التي غلبت عليه عندما كان يقف عند حدود الكلمـــة و الحالة المفردة، و يحاول تحليلها بشكل مبتسر لا ينطلق من منظور شـــامل**.** إنـــه يتجه اليوم ليصبح طريقة في التناول التقني**(...)** دون الاعتماد علـــى مصـــادرات مسبقة**(...)**، أي أنه كاشف عن الخطاب الإبداعي الموازي له و الممتـــد معـــه**.** و بقدر ما يتولد في هذا الخطاب الإبداعي من أنساق جماليـــة و إنســـانية جديـــدة، **(...)**، فإن الخطاب البلاغي لا مناص له من أن يسبح فوقها و يقتنص أشكالها"[1]**.**

و تبعاً لهذا التحول في المسار البلاغي للخطاب فقد بات من المعترف به في العصر الحديث و بخاصة في البحوث السيميائية و الأسلوبية أن**:**" فك شفرات الأدب عن طريق بلاغة الخطاب الجديدة و نظريات التأويل الهرمنيوطيقيـــة**(**Herméneutique**)** تفيد من الكشوف التجريبية لتقنيات التحليل البنيوي كوسيلة أساسية للكشف عن ترابط الرموز، و توضيح قوانين إنتاجها طبقاً للتغيرات المستجدة، و ليس من شك في أن حجم هذه التحولات يفرض على الباحثين في بلاغة الخطـــاب منطلقـــات تختلف نوعياً و كمياً عما كان لدى الأجيال السالفة"[2]**.**

---

[1] – صلاح فضل: **بلاغة الخطاب و علم النص،** سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت عدد164 أغسطس 1992. ص 07.

[2] – نفسه ص 36-37. (بتصرف).

و لعلنا سنعثر انطلاقاً من هذا التأسيس البلاغي الجديد للخطاب، على أول نقطة نحو هذه البلاغة التي صنعت مجاز المأساة في رواية التسعينيات حينما نعثر على مصدر الألم الذي اتكأ عليه الروائي الجزائري سواء في هذه المرحلة أو في المراحـــل السابقة من مراحل تاريخ الرواية الجزائرية.

أ- مجاز المأساة

إذا كانت فكرة الألم لدى الإنسان في فلسفة الأديـــان تمثـــل في مفهومهـــا المسيحي "وسيلة للبرهان على ظلم الوجود الإنســـي المؤســـس علـــى الخطيئـــة الأولى"[1]، و في مفهومها الفلسفي "التعبير الشريف علـــى القبـــول بـــالعيش في شيخوخة الإنسانية على الرغم من عقمها"[2]، فإنها في مجاز روايـــة التســـعينيات الجزائرية تقف كمصوغ للدلالة المأساوية لتعلن عن شعار دنس سالف المقدسات، و تفكك سائر ما شيدته الثورة من مؤسسات. سواء المادية منها(مؤسسات الدولة) أو المجردة (المؤسسات الاجتماعية و القيم الأخلاقية).

و يتجلى هذا التمزق المأساوي من وراء كل مظهر من مظاهر سقوط البطل (هرب- جنون- موت). أو انهيار لصرح من صروح البلاد مخلِّفاً دلالة الاعتـــراف بالجرم الذي تم اقترافه ، و مفضياً بالبطل إلى ذلك الخلاص الوخيم.

لكن الملفت هنا هو أن الذات الراوية للخطاب في مدونتنا تعمد إلى السرد بضمير المتكلمين "نحن"؛ لذا يتعين على هذا الضمير الذي لا يبرئ أحداً من الجرم و الدنس، و الذي يمتد ليشمل القارئ أيضاً، أن يتقبل النكسة و يراها كمصـــيره و قدره المحتوم الذي هو نتاج سوء أفعاله التي صورها "الطاهر وطـــار" في رواياتـــه لمرحلة السبعينيات، التي تنبأ فيها باكتمال أشراط اللعنة، و بالتالي انتظـــار الزلـــزال

---

[1] – محمد بو عزة: هرمنيوطيقا المحكي- النسق و الكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار العربي – بيروت . لبنان . الطبعة الأولى 2007. ص 149.(بتصرف).

[2]- Friedrich.W. NIETZSCHE**: La naissance de la tragédie**. Ed. SIGMA édition .Sans date . p 135.

الذي سيضرب لا محاله هذه البلاد؛ و الذي حل بالفعل في مرحلة التسعينيات، التي جاءت رواياته فيها مؤكدة على نبوءته السالفة.

و على امتداد المتن الروائي يظل مصدر النشوة و الألم واحداً، كمحور تدور حوله رحى الأحداث، و يستقي منه النص روحه المأساوية و الملهاوية، و تعابير نكسته، و بهجته معاً؛ هذا المحور المركزي هو الثورة التحريرية بلا منازع، و التي صاغتها القداسة و النبل السابقين عليها، لتصيغ هي - عكس ذلك- كل عوامل الفساد و الخراب الذي حل بعدها و أورثته أبناءها.

لذلك لعبت الثورة التحريرية في كل مراحل الرواية الجزائرية دور المحور الدوار لكل القيم المتناقضة التي يبثها المتن الحكائي بمختلف اتجاهاته و في شتى تعابيره. و كأني بهذه الثورة قد باتت بؤرة مجازية تصدر عنها كل مصائر الجزائريين، و انطلاقاً من هذه المكانة التي تحتلها الثورة في نفوسهم عليهم أن يتقبلوا كل المصائر التي يحصدونها و تحصدهم في النهاية.

ليقدم لنا المتن الروائي وفق هذا الفهم بلاغته المأساوية في صورة تلك المصائر التي يوزعها مجازياً على أفراد المجتمع الروائي، و يحملها على الضمائر الأوسع تمثيلاً (ضمائر الجمع طبعاً). لتشكل هذه البلاغة المأساوية في مرحلة لاحقة ما يسمى نقدياً بظروف الكتابة و ملابساتها التي تغلّب لغة الإشارة على التصريح بالعبارة، و تغلِّب الفعل المأساوي على هوية من يقوم به. و بالتالي على المسميات التي تحولت في لحظة تأزم إلى ضمائر يمكن أن تُختزل في ضمير واحد، بل نقول أنها فقدت أهمية الأسماء و بريقها لينضووا جميعاً تحت هيمنة الفاعل "نحن" الذي يقف متجسداً في و خلف كل الضمائر و الأسماء.

و من هنا بالذات تم ذلك التحويل الكبير في المسار التقني للرواية من فكرة البطل المضاد إلى فكرة المجتمع المضاد التي توصلنا إليها سابقاً[1]، مما سمح باتساع

[1] – راجع فكرة تكون المجتمع الروائي المضاد ص 194 من هذه الدراسة.

فكرة البطل المأساوي الذي استحال في هذه الرواية مجتمعاً مأساوياً بامتياز. باعتبار مجاز الخلاص الوخيم المتعدد الصور الذي عمد إليه الروائيـــون ليســـم النـــهايات النائحة، و الفاجعة لرواياهم .

و كل ذلك يبدو من منظور بلاغة الخطاب السردي قابلا للتمثـــل رمزيـــاً كتجربة تاريخية، تطالب بحقها في الفهم و التأويل الفنيين، لأن أي خطاب ســـردي منسجم هو في النهاية نتاج للعملية الفنية الأولى الخاضعة للوحدات الثلاث (البداية –الوسط- النهاية) التي تشكل قوام أي نص سردي أو حكائي محبوك.

ب- التحول الاستعارى: من المقام الحرفى(الحضور) إلى المقام المجازى(الغياب)

إذا كانت بلاغة الخطاب المأساوي لا تتمرجـــع بســـنن البلاغـــة العربيـــة التقليدية؛ تشبيهاً، و استعارة، و مجازاً مرسلاً، و كناية...الخ، فمن البـــديهي أن لا تكون الاستعارة لدينا هي "تشبيه حذف أحد طرفيـــه"؛ لأن التعـــبير النثـــري في السرديات المعاصرة قد طالته تغيرات و صروف عدة جعلت من معالجتـــه علـــى طريقة الأقدمين غير ذات جدوى.

لتصبح الاستعارة بوجهها الجديد في بلاغة الخطاب بالمفهوم الحديث عمليـــة "نقل مادي لفكرة من الصعوبة إمساكها(...) تُرَدُّ إلى حقيقة استدلالية، إذا لم تكن حاضرة فهي على الأقل قابلة للحضور"[1]. و هذه القابلية للحضور أو التأويل تتم عن طريق التعابير المجازية التي تصور جانباً من الحقيقة التي تـــدل عليهـــا صـــورها الخطية التي تصادفنا أولاً. ثم نلتقي بوجهها الغرئبي الذي تتنكر فيه الحقيقة الواقعية لمراجعها الأليفة، مفضية إلى خطاب ازدواجي يزج بالباحث في مغـــامرة جماليـــة محفوفة بالتأويلات و الإحالات و المفارقات الخطابية، الشئ الذي دفع بول ريكور إلى اختزال كل تلك التأويلات و الإحالات في مفهوم **"فائض المعنى"**[2] الذي يميز

---

[2] – جيلبر دوران: **الخيال الرمزي**، ترجمة على المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، الطبعة الثانية، 1994.ص 8.

[2] – بول ريكور: **نظرية التأويل- الخطاب و فائض المعنى**، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان الطبعة الثانية 2006 ص 83.

الأعمال الأدبية و الذي طالب بضرورة إدماجه في دلالة البلاغة المعاصرة حينما قال: "سأتأمل الاستعارة بوصفها محك القيمة الإدراكية للأعمال الأدبية. و لو استطعنا دمج فائض المعنى في الاستعارة ضمن ميدان الدلالة، فستتمكن من إعطاء نظرية الدلالة اللفظية كامل امتدادها الكبير الممكن"[1] و هو امتدادها تأويلي طبعاً.

و من هذه الوجهة التأويلية وصف"جان ريكاردو" الاستعارة في خطاب الرواية الجديدة بأنها:"دائماً، بشكل أو بآخر، ذات طبيعة إغرابية لأنها تضم الـ"هنا" الحاضر المشبه إلى الـ"هناك" الغائب المشبه به، مما يؤدي في رأي دعاة الرواية الدرامية الجديدة إلى الوصف الحيادي لإحلال الغائب محل الحاضر، الـ"هناك" بديلاً للـ"هنا"، المشبه به مكان المشبه"[2].

و المشبه به بالنسبة لريكاردو و دعاة الرواية الجديدة ليس إلا "الغلاف الهيولي الخارجي العابر الذي يتلاشى فور بروز المشبه، و فور إنجاز الترجمة البلاغية"[3] التي يرهن نجاحها بالمرور من المقام الحرفي إلى المقام المجازي و وقوف الدارس عند تفكيك المقامين و طبيعة اتصالهما فنياً بالقضايا المطروحة في الخطاب.

و بهذا المعنى فالاستعارة تحمل صورتين مختلفتين، أو أن فهمها يمر عبر مرحلتين رئيستين: في المقام الأول هناك "معنى حرفي لجملة يُحسب أولاً و لكن عند مقارنته بالسياق يتم رفضه بوصفه غير مناسب، و يحل محله معنى مجازي(...) يتم فيه فك الشفرة أولاً، ثم تتبعه جولة من تحديد المفهوم و التوصيل بحيث يتم تقييم نتائج فك الشفرة"[4]. و هذا ما يسمى في البلاغة المعاصرة بنموذج المرحلتين[5].

---

(1) – بول ريكور: **نظرية التأويل**- الخطاب و فائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، (مرجع سابق) ص 83.

(2)– jean Ricardou **: Problèmes du Nouveau Roman**.Edition du seuil, Collection Tel Quel. Paris,1967. p34.

(3) – عبد الرزاق عيد- محمد جمال الباروت **الرواية و التاريخ- دراسة في مدارات الشرق**، (مرجع سابق)ص 17.

(4) – جيرارد ستين : **فهم الاستعارة في الأدب- مقاربة تجريبية تطبيقية**، ترجمة محمد أحمد شعبان، مراجعة شعبان مكاوي . المجلس الأعلى للثقافة- مصر– المشروع القومي للترجمة، عدد 855. الطبعة الأولى 2005. ص 137-138.

(5) – نفسه ص 138.

و نقف على مثل هذا النموذج كلما تأملنا أو تمثلنا بالأقوال الدارجة الواردة في المتن الروائي لمرحلة التسعينيات، حيث يواجهنا الخطاب في صورته الحرفية الأولى كما لو أنه غير مناسب و غريب عن السياق الفصيح. لكن حالما يحي محله المعنى المجازي المراد منه و الذي يتكفل بحل الشفرة في مرحلة أولى تمهد لمرحلة ثانية و نهائية يتم فيها تفسير و تأويل ما جمعته هذه الشفرة من قيم بلاغية بصورة استعارية و مجازية غير مباشرة.

و تظهر هذه الصور أكثر مفارقة حينما ينطق الأبطال الروائيين بتعابير دارجة توحي و لا تصرح في الوهلة الأولى ثم تستدعي تأويليتها التي تعود بها بصورة مرجعية إلى الواقع الذي خرجت منه و تعود إليه، على غرار قول بو الارواح في رواية الزلزال واصفاً تاريخه الراهن:" العزيز ذل، و الذليل عز، و الغريب صار صاحب الدار"[1].

أو قول الأعرج واسيني:" البلاد مشات و تاهت في واد حامل، و تشد في عود راشي، و الناس شي يبكي و شي يهول، و أنا نقول وينكم يالغاشي، إني أرى الغيمة تأكل الغيمة، و الحية تأكل الحية، و النعجة تأكل النعجة"[2].

أو في عبارة جريئة لأحلام مستغانمي في حوار الأخوين البطل خالد بن طوبال و أخيه حسان اللذان اخترقا حاجز المسكوت عنه و أظهراه بكل مستوياته في هذا المقطع : "ياخي واش بيكم..البلاد متخذة، وأنتما، واحد لا تي يصلي.. وواحد لا تي يسكر.. كيفاش نعمل معاكم ؟(...) رفعت عني نحوه وقلت له بشئ من السخرية المرة هذه هي الجزائر يا حسان..البعض يصلي..والبعض يسكر والآخرون أثناء ذلك <<ياخذو في البلاد >>"[3].

و هنا تتشكل عناصر الأزمة عبر أقطاب ثلاثة:

---

(1) ــ الطاهر وطار: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**. ص 64.
(2) ــ الأعرج واسيني : **شرفات بحر الشمال**. منشورات دار الفضاء الحر الجزائر2001 . ص202.
(3) ــ أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد،** ص 345.

- القطب الأول يمثله من يصلّون؛ و هم فئة يحترمون مقدسات الدين و ينضـــوون تحت مظلته.

- القطب الثاني: يمثله من يسكرون؛ و هم فئة يخترقون يأتون محظورات الـــدين و المجتمع باتخاذهم عقاراً يجنح بهم عن سواء السبيل

- القطب الثالث: الذين جعلوا" البلاد متخذة " أي المنتهكة العرض (تحت مصطلح جنسي محظور اجتماعياً " ياخذوا في البلاد".

و هو مصطلح عامي له دلالة جنسية في الدارجة الجزائرية و التي اســـتوقفتنا أحلام مستغانمي لتأويلها فتقول:" توقف سمعي عند ذلك التعبير، الذي لم أسمعه منذ عدة سنوات: "البلاد متخذة" (...) و الذي هو في الواقع تعبير جنسي محض"[(1)].

و إذا قابلنا كل مجاز بملفوظه الذي يمثل الفئة الاجتماعية التي تتبناه و تتصنف فيه قيمياً، تبرز أمامنا التقاطبات الدلالية المنجرة عن ذلك الإسقاط المتجانس علــى النحو الآتي:

المجاز الديني(المقدس)	المجاز السياسي (كعقار مخدر)	المجازالجنسي (المدنس)
⇓	⇓	⇓
"البعض يصلي"	" البعض يسكر"	" ياخذوا في البلاد"

فكل عبارة من عبارات الكاتبة تنضوي قيمياً و دلالياً تحت القطب المعبر عن السقوط في المحظور بما فيها منتسبي المجال الديني الذي أصبح من المنظور السياســـي في هذه الفترة الزمنية عصياناً مدنياً و ضرباً من المحظور الذي يعاقب عليه القـــانون. و كلها مجازات و إن اختلفت في الدوال فهي موحدة المـــدلولات و المقاصـــد في مرجعها الواقعي ذي البعد المأساوي.

(1) – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 345.

و سواء في عبارة "الطاهر وطار" أو "الأعرج واسيني" أو "أحلام مستغانمي"، فإن الفرق البلاغي جلي بين المرحلتين في الصورتين الحرفية و المجازية في هذا المشهد الذي يصدم القارئ بمنطقه المقلوب للوهلة الأولى، ثم يتجلى له المعنى التأويلي المأساوي المعبر عن وضع البلاد و المحن التي تتجاذبها.

و رغم أن كلاً منهم له منظوره و تعبيره المجازي الخاص إلا أن التعابير المجازية بأسرها تأوي إلى نفس الواقع الذي تعيشه البلاد، التي لا يختلف أي روائي عن الآخر في رسم وضعها و وصف صورها الفجائعية و ذلك بأي تعبير مجازي شاء.

ج- التحول الكنائى: من المثل الشعبى إلى الواقع المأساوى:

إن من أهم وظائف الكناية في مفهومها البلاغي الحديث هي وظيفة "التحوير" و بلورة المعنى و نقله من صورة أسطورية سائدة في المخيال الجمعي إلى الصورة الواقعية الصادقة[1]. و سواءٌ كانت مجازية لفرط واقعيتها أو واقعية لفرط إغراقها المجازي فإن هذه الصورة أو تلك تطالبنا بالتأويل و التفسير.

و هكذا "إذا اعتبرنا التفسير ترجمة داخل لغة بعينها"[2] بتعبير الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو، فإن مثل هذه المقامات البلاغية المجازية المغرية تبدو" في حاجة إلى ترجمة داخل حيز انتمائها اللغوي نفسه حيث تتحدى بفتنتها النسق الثقافي، وتخرق قواعد التداول الأدبي المألوف"[3]. و هذا بالذات ما يزيد في فتنتها و إغرائها و بخاصة حينما تجرنا إلى المحكي الشعبي، و اللغة العامية على مبعدة عن رصانة التعبير الفصيح و سلطة قواعده الصارمة.

و لعل أبرز صورة كنائية لمجاز المأساة تتجلى بأكثر وضوح حينما يتعاطى الروائيون أزمتهم الوطنية بمنطق الأمثال الشعبية التي تحيل في كناياتها المترامية

---

(1) – ينظر بول ديكسون: **الأسطورة و الحداثة حول رواية دون كازمورو**. ترجمة خليل كلفت. المجلس الأعلى للثقافة بمصر- المشروع القومي للترجمة- عدد 35. الطبعة الأولى 1998. ص 40.

(2) –عبد الفتاح كيليطو:"**لن تتكلم لغتي**"، ترجمة المؤلف درا الطليعة،بيروت لبنان. الطبعة الأولى 2002. ص 29.

(3) – شرف الدين ماجدولين: **ترويض الحكاية**، مرجع سابق ص 49.

الأطراف و المتعددة الإيحاءات على واقع أزموي مفجع تنطق به الأمثال السائرة التي اختارها الروائيون بعناية بالغة لا مصادفة في تواردها.

و تضبط هذه الصورة بدقة حينما يسلم الروائيون زمام الخطاب؛ أي الصوت المتحدث في الرواية إلى ذلك الراوي الشعبي الذي يتحول إليه راويها و يتقمصه في لحظة تأزم.

ذلك أن من أبرز المزايا البلاغية لاستعمال صوت الراوي الشعبي "أنه صوت يعرف مستمعيه، و يألفهم، و يخلق من خلال حديثه الحميم معهم لحظة دافئة من القرب و التواصل و الألفة تسمح له بالتوقف، و التعجب، و السؤال، و الاستنكار، و ربما حتى التوبيخ، إن دعت الحاجة إلى ذلك، إنه صوت الحديث المنطوق، المطعّم بالتعبيرات الدارجة و الأمثلة الشعبية"[1].

و لاصطياد هذه اللحظات الخطابية البليغة سنتمثل لكل روائي بما اختاره من أمثال شعبية كتقنية تعبيرية كنائية تحيل في رمزيتها على الوضع المأزوم الذي ألغى جراء فداحته و تعقده جدوى التعبير الصريح و المباشر، فساقه الروائيون ضمن محفل من الأمثال المتداولة التي تُشرِّح ببلاغتها الوضع مستغنية بذلك عن أي شرح.

يقول الطاهر وطار في رواية الشمعة و الدهاليز: " إن المثل الذي يقال على لسان الذئب ((اللي تتلفتو اجريه)) فيه كثير من الصواب"[2].

- "يقول المثل الشعبي في بلادي((قص الراس تنشف لعروق))[3].
- " اخرج لربي عريان يكسيك"[4].

و يقول في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء":

- " اللعاب حميدة و الرشام حميدة"[5].

---

[1] – رضوى عاشور، **موقفان و طريقان، دراسة مقارنة بين المتشائل لإميل حبيبي، و وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا**. مجلة الكرمل، العدد الأول شتاء 1981، ص 160.
[2] – الطاهر وطار: **الشمعة و الدهاليز**، ص 81.
[3] – نفسه ص 158.
[4] – نفسه ص 120.
[5] – **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء** ص 70.

و لا تختلف جمهرة الأمثال التي يسوقها الأعرج واسيني دلالياً عن نظيرتهـــا لدى "الطاهر وطار" إذ نجده يقول في رواية "سيدة المقام" :

-" اللي قاريه الذيب حافظوا السلوقي"[1].

-"قالولهم عوموا بحركم"[2].

-" انس الهم ينساك"[3].

-"تعلم آلحفاف في روس اليتامى"[4].

-"دخل شعبان في رمضان"[5].

-"جاو يكحلولها عماوها"[6].

-"سبع صنايع و الرزق ضايع"[7].

-"يقتلوا الميت و يمشوا في جنازتو"[8].

-"الزلط و التفرعين"[9].

-"لا دار لا دوار"[10]

- "يا من عاش"[11].

-" عاش ما كسب، مات ما خلى"[12].

و يقول في رواية حارسة الظلال:

- "حشيشة طالبة معيشة"[13].

---

[1] – الأعرج واسيني: **سيدة المقام**: ص 9.

[2] – نفسه ص 13.

[3] – نفسه ص 44.

[4] – نفسه ص 55.

[5] – نفسه ص 56.

[6] – نفسه ص 75

[7] – نفسه ص 76.

[8] – نفسه ص 95.

[9] – نفسه ص 98.

[10] – نفسه ص 107.

[11] – نفسه ص 107.

[12] – نفسه ص 121.

[13] – **حارسة الظلال** ص 115.

و في نفس السمت تسير "أحلام مستغانمي" مانحة إيانا خطابها المأساوي عبر توليفة من الأمثال الشعبية المعمقة للدلالات المأساوية لمختلف زوايا و ملابسات الأزمة في هذه الفترة الزمنية.

و قد سارت تلك الأمثال الشعبية وفق ذلك التيار السوداوي المتدفق من الأمثال الذي جرف الخطاب نحو نفس المصب المظلم الذي سارت إليه الأمثال الشعبية لكل من "الطاهر وطار" "الأعرج واسيني". و مما يزيد في بلاغة المثل الشعبي هو أنه يتمتع بقدرة إبلاغية تجعله يعكس الصورة الصادقة للمتكلم به و الحال التي وصل إليها، و ذلك على غرار قول "أحلام مستغانمي" في رواية عابر سرير:

- "نوريلهم الزنباع وين يتباع"[1].
- "خلطها تصفى"[2].
- "مخلطة بكراع كلب"[3].
- "عاش ما كسب، مات ما خلى"[4].
- "وين تهرب ياللي وراك الموت"[5].

و في رواية "ذاكرة الجسد" تصف مدينة قسنطينة المنهارة التي تشبهها بسلحفاة البحر حينما تضع بيضها و تذهب؛ و هي صورة كنائية بليغة عن شتات شمل الأسرة و المصير المجهول لأفرادها فتقول:

" حبلت بنا دون جهد. و وضعتنا كما تضع سلحفاة بحرية أولادها عند شاطئ و تمضي دون اكتراث، لتسلمهم لرحمة الأمواج و الطيور البحرية..«إفكروا ..و إلا الله لا يجعلكم تفكروا»يقول"الفكرون"في ذلك المثل الشعبي، و هو يتخلى عن أولاده"[6].

---

[1] – أحلام مستغانمي: **عابر سرير**، ص 125.
[2] – نفسه، ص 151.
[3] – نفسه، ص 151
[4] – نفسه، ص 176.
[5] – نفسه، ص 201.
[6] - أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** ص 344.

و تعلق على مثلها هذا ما نحة أياه تأويلها الخاص قائلة:"و ها نحن بلا أفكار نبحث عن قدرنا بين الحانات و المساجد.

ها نحن سلحفاة تنام على ظهرها. قلبوها حتى لا تهرب، قلبوها في محاولة انقـــلاب على المنطق"[1].

و بمقارنة بسيطة بين الأمثال الشعبية لكل روائي نقرأ وجه شـــبه مشـــترك تعكسه تلك الدلالة المأساوية ذات الطابع الكنائي الذي يشير إلى نمطين متقابلين من الصور:

1- نمط أول يحمل صور أسطورية جائلة في المخيال الشعبي عن قصص خرافيـــة (عن الذيب- السلوقي- الكلب- السلحفاة)+ صور مفارقاتية ساخرة ، (عريـــان/ يكسيك)، (سبع صنايع/الرزق ضايع)، (عاش/مات)، (الهرب/ الموت)،...الخ .

2- أما النمط الثاني الذي تحوره تلك الكنايات فهو الصور الواقعية الصادقة الناتجة سببياً عن تلك الصور المجازية الأسطورية و المفارقاتية. زاد من بلاغتـــها المأســـاوية ذلك البعد الأساطيري الخرافي السائد في المخيال الشعبي الذي تنهل منه، و فضـــاعة الواقع التجريبي المرير الذي تحيل عليه في مشهد متماسك الرؤية لوضـــع مأســـاوي أنتج لدى الروائي هذا النوع من التمثل الكنائي الموحي بعمق الأزمة في هذه الصور المشبعة الدلالة من السخرية السوداء .

و قد وجد في المثل الشعبي فضاءً تعبيرياً يتمتع ببلاغة خاصة تجد تفسيرها و فهمها الأرحب في المخيال الشعبي، و نفاذها السريع إلى الأذهان في تلك الصـــيغة الحكيمة التي يتحلى بها من يرى وضعاً مأساوياً، أو حالة عرجاء أمـــام ناظريـــه، لتتطابق لديه مع ذلك المثل السائر، فيلقيه عليها ، إما سخرية، أو تأنيباً، أو اعتبـــاراً منها، أو تقويماً لتلك الحال السيئة.

---

[1] – أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد**، ص 344.

و في كل ذلك غاية واضحة لرأب الصدع، و ترميم الوضع، و الاعتبار منه.
و هي صيغة خطابية هامة، و تقنية فنية تؤشر على فهم الوضع، و الوقوف على موضع الخلل، و التعامل معه معاملة الحكماء. ذلك أن منطق المتكلم بالمثل الشعبي هو منطق العارف بحيثيات المشهد الذي يعلق عليه، و المالك لسبل تقويمه بتقديم تلك الحكمة المجازية كوسيلة لتجاوزه. و هي بنية خطابية هامة تجعل من سيرورة الخطاب تتجه إلى المخرج من الأزمة، أو تسعى إليه على الأقل. و قد ارتأينا أن هذا المخرج يستحق منا وقفة أخرى سنطلق عليها – كمرحلة أخيرة في تأويلية هذا الخطاب- تسمية "تجاوز المأساة".

4)- خطاب " تجاوز المأساة"

مما توصلنا إليه أعلاه من دلالات اشتركت في تشكيل جوانب هامة من النسق المأساوي لبنية الخطاب الروائي، و محكيه السردي، تصبح المأساة ضرباً من الاشتغال البنيوي لكل من الذات و الموضوع.

فالذات التي تمثلها الشخصيات الروائية تقوم بتحويل آلي للفعل المأساوي إلى فاعل عن طريق تحريك الحدث التاريخي المجمد القابع في الذاكرة التي تلفظه عند أول وخزة من الذات الروائية كمرسل باتجاه الذات القارئة. و يتم ذلك تحت طائلة عقار فني محمول على الضمير "نحن" الذي يشمل الذاتين معاً فيجعلهما مسؤولتين عما يدور من أحداث انطلاقاً من تثوير الفعل التاريخي المستذكر، الذي سيرتبط دون كثير عناء بكل حدث راهن يخون الذاكرة التاريخية ويتنكر لها، ليحمل من هنا بالذات صبغته المأساوية كفعل مدنِّس للتاريخ المقدس. أي كخيانة تاريخية عظمى.

فتتحول الذات المتمشهدة أمام القارئ في صورة شخصيات- في طور آخر- من مفعول به سلبي إلى متأثر إيجابي حينما تتحول مأساتها المنصبة عليها إلى حافز للفعل يحكم تحركاتها و ردود أفعالها، و يسهم في صناعة قدرها كعناصر ثائرة أو مثوِّرة بالأحرى، مانحاً إياها قدرة عجيبة على مواصلة الدرب إلى نهايته، و باعثاً

بداخلها روحاً مرنة تتجاوز المحنة و المأساة على الرغم من اعترافهــا بالســقوط و الهزيمة التاريخية التي تشبه، في سطوتها على الذات، القدر المحتوم.

هذا القدر المصنوع بأيدي أبناء هذا الوطن، هو الذي راح الروائيون يصبون عليه جمهرة من الأمثال التي أوردناها في العنصر السابق، في محاولة لتقييم و تقــويم الوضع الذي أصبح بمنطق تلك الأمثال أمراً يجب تجاوزه، و الاعتبار منه.

و بهذا فقط يصبح خطاب الأزمة متجاوزاً للأزمة، أي خطابــاً مأســاوياً متجاوزاً للمأساة. لأن المأساة في رواية التسعينيات لم تشتغل فحسب على مستوى الذات، بل كان اشتغالها مزدوجاً على الذات و على الموضوع؛ أي على مســتوى البنية النصية المتكأة إيديولوجياً على تداعيات مرحلة أزمة وطنية، و تاريخيــاً علــى ذاكرة ثورة تحريرية سابقة عليها.

فتكفل النص الروائي كما شهدناه في بنى الزمن، و المكان و الشخصيات و الأحداث، بخلق آليات تستوعب كل نكسات التاريخ، وتنبش في الماضــي، و في أسباب السقوط، و نتائجه الوخيمة، لتعيد بعثها في خطاب متأثر إيجابياً بأزمتــه، و متوسلاً جملة من الخطابات التي تحمل كمحكيات سردية دلالات تتجاوز وضــع المأساة، أو بالأحرى القدر التاريخي للمأساة.

فتضحى المأساة بهذا الوصف نسقاً بنيوياً للخطاب الروائي الذي يجعل مــن مهمة تحليله ضرباً من الممارسة التأويلية ذات التأسيس التاريخي. و حري بنا إذن أن نقرأه على هذا الأساس.

و عليه فقد مثلت الثورة التحررية في مدونتنا باعتبارها قصصاً و قصاصــات متناثرة على امتداد المتن الحكائي، نموذجاً للسردية التاريخية التي يجــب(في تقــدير الروائي) أن تروى لأنها كما ذكرنا مرجع التأسيس لكل المبادئ الأصيلة التي ثار، و استشهد، و شُرِّدَ من أجلها السلف من صناع الثورة.

أفرزت هذه السردية التاريخية بموجب بمرجعيتها القيمية الأصيلة، جملة من القوالب الجاهزة des prototypes التي اعتمدها الروائي أنموذجاً لتمثل الذات و الموضوع البانيين للهوية التاريخية التي لا تتحقق كهوية سردية إلا من خلال طرحها الإشكالي، أي كإشكال يتبلور سردياً ضمن المستويين الجدليين السابقين: الذات و الموضوع .

هذا التمثل السردي للتاريخ من شأنه أن يقوم بـ:"ربط الهوية بملامحها و تراجيديتها و بالذاكرة، و يقترح شبكة دلالية من المبادرات و الأفعال، تكمن أهميتها في أنها تمثل للهوية نماذج جديرة بأن تُستلهم لتقوية الشعور بالاستمرار "[1].

و بفضل تحقيق هذه السيولة الاستمرارية للذات من خلال السردية التاريخية، تعيد الذات ربط أواصرها بهويتها، بفعل إعادة تصنيع و صياغة الأحداث التاريخية و تنشيط الذاكرة، في قالب تراجيدي يحتال كي يضم الذات القارئة إلى صفه. فيما يشبه عملية **التطهير** التي تحدث عنها "أرسطو" كهدف سام للتراجيديا الإغريقية[2].

و ضمن هذا المسار الجدلي الممتد بين الذات و الموضوع عبر الذاكرة التاريخية، يتم استيلاد الهوية التاريخية للنص الذي يتعرف عبر هذه الأبعاد الثلاثية التي تنسج حبكته كخطاب مأساوي عبر كل بنياته السردية من زمن و مكان و شخصيات و أحداث.

و هذه العناصر هي التي عملنا على استنطاقها في هذه الدراسة التي تستفيد في هذا المقام من كل تلك البنيات لا كتعاقب خطي روتيني لضرورتها الدراسية، و إنما كتجريب تاريخي يفهم حاضره انطلاقاً من استيعاب ماضيه، و يقرأ مستقبله من خلال حاضره و ماضيه معاً.

---

[1] - محمد بو عزة: **هرمنيوطيقا المحكي- النسق و الكاوس في الرواية العربية**، (مرجع سابق) ص 200.
[2] – ينظر أرسطو طاليس : **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، (مرجع سابق) ص13.

لهذا نرى أن اشتغال الأبعاد الزمنية الثلاثة يتم ترهينه في كل بنية من البنيات السردية المدروسة بصورة آلية لا يرجع الفضل فيها إلى الدارس بقدر ما هو نتاج للهوية السردية التاريخية للخطاب المأساوي الذي ندرسه، و الذي شكل- انطلاقاً من هذه البنينة المتراكبة- ضرباً من الأفق الرؤيوي للتاريخ أولاً و للعالم ثانياً، و ذلك كلما استدعت الذات موضوعها، و كل ما احتاج الموضوع ذاته التي تجد هويتها في المجتمع الروائي سردياً، و المعبر عنها بالضمير الجمعي "نحن" خطابياً.

تشتغل السردية بالمفهوم التأويلي الذي نقرأ به الخطاب المأساوي، انطلاقاً من تحويل البنيات السردية إلى أشكال (مقاطع حوارية، حكايات مسرودة. مشاهد وصفية لمواقف ميدانية و أحداث و مواقع مشهورة، أمثال شعبية سائرة) تحيل بدورها على إشكالات. و هي إشكالات إيجابية في غائية طرحها أكثر منها في تمفصلات مضمونها.

و وفق هذا المنظور التأويلي الإيجابي يمكن أن نقرأ حتى أكثر الشخصيات سلبية و إجرامية في سياقها؛ كعناصر بنائية و وظيفية، بل و جمالية أيضاً، يمكن أن يتبلور آخر مظاهرها الإيجابية في إسهامها المباشر و الفعال- بما هي الطرف الفعال في المعادلة المأساوية للخطاب- في تحصيل كل هذه النتائج الملخصة لهوية و خصائص الخطاب المأساوي في مدونتنا.

و بالتالي فمهما كان المضمون المعبر عنه في أي بنية سردية:(تردي الزمن و لعنته، دنس المكان و خرابه، تأزم الأحداث، سلبية الشخصيات). فإن اشتغاله السردي كعنصر من عناصر الهوية التاريخية يجعل من غاية طرحه النصي غاية إيجابية، باعتباره نسقاً للتمثيل المجازي (أي كبلاغة للخطاب المأساوي)، و محرك للذاكرة من أجل توليد التخييل الضروري لاستيلاد، أو استرداد عناصر الهوية التاريخية الممزقة.

و بذا تتغير جذرياً العلاقات النصية السطحية بعد القراءة التأويلية، لتتحــول إلى منظومة من العلاقات الجدلية العميقة الأثر بين الذات و الموضوع، المشــتغلان على عنصر الهوية و الراميان إلى رسم أفقه الرؤيوي المتموقف من التاريخ و العالم.

"و إذا كان السرد الفردي يمثل سياقاً للإحساس بالعبث و الحيرة و الدهشة، فإن السرد التاريخي يخلق سياقاً مناقضاً و جديــداً، هــو الإحســاس بــاليقين و التماسك"[1].

و هو تماسك للرؤية المأساوية التي يعكسها تماسك الخطاب عبر مختلف بنياته التي اشتغلت عليها هذه الدراسة، لتقف أخيراً على تفســيرها، و بعــدها الفــني كخطاب متماسك بنيوياً، يدعمه و يؤكده بعدها الإيديولوجي كرؤية متماســكة للتاريخ و العالم .

و هذه هي الغاية التأويلية التي تتأسس بين الخطاب السردي ذاتاً و موضوعاً، و بين دراسته كإطار فاهم و مفسر لهويتــه المأســاوية ذات الطــابع التــاريخي الإيديولوجي التي عملنا على استجماعها عبر أهم ما توصلت إليه أبواب و فصول هذه الدراسة من خلاصات و نتائج، نلخصها في ختام هذه الدراسة في صورة جملة من الملاحظات التي استوقفت البحث، و استرعت اهتمام الباحث.

5)- قراءة في تحولات المنهج وفق بنينةالخطاب المأساوي:

حينما تحدثنا عن إعادة قراءة للمنهج المتّبع في عرضــنا للأهــم خلاصــات الفصل الثاني من الباب الثاني، ذكرنا تلك التعديلات التي خضع لها المنهج البنيــوي التكويني الذي لم تكن مستويات الوعي التي تعد من مبادئه الإيديولوجية لتخــدم بنيات الخطاب المأساوي و بنياته السردية التي يحكمها قانون زمني و طوبــوغرافي و تاريخي خاص جعل من مقولة **"رؤية العالم"** تتخذ صورة تحوليــة ترجمهــا تحليلنــا للخطاب في صورة **"رؤية للتاريخ"**، و بهذا لم نكن لنُخضِع الخطاب بحرفيته للمنهج

[1] - محمد بو عزة: هرمنيوطيقا المحكي- النسق و الكاوس في الرواية العربية، (مرجع سابق) ص 202.

بحرفيته لأن تجاوز حرفية المنهج و الخطاب في حد ذاته هو إعادة قراءة لهما، أو هي قراءة تأويلية لا تأخذ بالمنهج محفوظاً مُحَنَّطاً و تسقطه على أي خطـــاب بـــنفس الطريقة و تخرج بكلام متجانس و قسري و نتائج اعتباطية بعيدة عـــن الخطـــابين النصي و المنهجي، بل يُفترض أن تسعى القراءة التطبيقية نحو فلسفة المنـــهج كـــيمَ تتحكم في انزياحات مبادئه و تكيفها مع البيئة الجديـــدة للخطـــاب. باعتبـــار أن إخراج المنهج من بيئته الأولى التي نظّرت له إلى بيئات خطابية أخرى هي إشـــكالية تتجاوز بنود المنهج و مبادئه الإجرائية إلى فلسفة المنهج التي تخلق مساحة حوار لين و متبادل بينه و بين أي خطاب خارجي .أي تأثر المنهج بالخطـــاب و الخطـــاب بالرؤية الفلسفية للمنهج دون الخروج عن إحداثيات مداره. و هذا ما نحسب أننـــا قمنا به في هذه الدراسة.

و لم تكن استفادتنا من النجاعة المنهجية و القيمة الوظيفية للنموذج العاملي في دراستنا للشخصية المأساوية أن تعفي هذا الإجراء الدراسي من التعديل.و لا بد في هذا الصدد من أن نشير إلى نقطة حساسة تتعلق بإيديولوجيا المنهج و محاورته في بيئات جديدة عليه.

ذلك أن المنهج الغربي قد نبت في بنية إيديولوجية غربية يستحيل أن يحقـــق نفس النتائج و تكون له نفس الأبعاد و النتائج و الدلالات في بيئات أخرى.

لأن البيئة الجديدة التي يحل بها المنهج لها مؤثرات و خصوصيات و ثوابت و هوية و بصمة من شأنها أن تُحدِثَ تغييرات جمة على المنهج الذي قـــد يُســـتعمل كإطار نظري إجرائي يحاور إشكالية أدبها. و هنا سيفقد لزاماً صـــلابة مبادئـــه و صرامة ثوابته التي عليها أن تلين و تمرن و تستعد للتعديل و التعاطي بل التلاقح مع خصوصيات البيئة الجديدة التي يُفترض أن تحمل معها هرمونات إخصاب جديـــدة للمنهج .

فمنهج غريماس العاملي مثلاً لا يعرف بتاتاً الأزمة الجزائرية و الواقع و البيئة و التاريخ و غيرها من الخصوصيات العربية الجزائرية التي حاورها و تمرجـــع بهـــا الخطاب الروائي في مرحلة التسعينيات .

و بالتالي إذا تم استعمال هذا النموذج الإجرائي في هكذا ظروف فلا داعـــي للعجب إن ظهر لنا العامل الذات مقسماً إلى مُرَكَّبات مركزية و هامشية، ثم تتفرع المُرَكّبات الهامشية إلى طبقاتين واحدة للسذج البسطاء، و الثانية للبؤساءِ الكادحين.

ثم يظهر لنا العامل المعاكس بفئتين انتهازيتين لخطابين يقوضان أهم مقومات الهوية لدى الذات (انتهازيي الخطاب الوطني الرسمي/انتهازيي الخطاب الـــديني) و بتمزيق هذين المقومين لهويتها تقبع الذات في أزمة هوية حـــادة تُكـــرِّس خطابـــاً مأساوياً بامتياز شهدنا تمفصلاته و تداعياته و بنينة خطابه علـــى امتـــداد فصـــول البحث .

خـــاتمة

وفقاً للمنهج المتبع الــذي يتــوخى التوصــل إلى تحديــد جديــد لبنيــة الخطاب"**المأساوي**" في الرواية العربية الجزائرية المعاصرة، فقد ابتدأنا ســعينا هــذا باستقصاء مضامين الخطابات و محتوياتها، قاصدين بها الوقــوف علــى تمظهــرات الشكل المنشود لــ"**المأساوي**" في المدونة الروائية لمرحلة التسعينيات. و قد توســلنا في ذلك ما بدا لنا مناسباً من إجراءات تتوافق و التوجه المنهجي الذي توخينا مــن خلاله تحديد بنية الشكل المأساوي للخطاب بداية مضمونه و وصــولاً إلى تحديــد شكله النهائي.

و هو ما أدخل جملة من التعديلات التكييفية للإجراءات المنهجية التي اعتمدناها في هذه الدراسة التي لم يكن فيها الإجراء آلية صارمة تم نسخها حرفيــاً مــن لــدن منظريها و لصقها اعتباطياً مع الخطاب(و هذه في اعتقادنا قراءة سلبية للمنهج). بل أردنا نجعل المنهج و كأنه قد أصغى للخطاب الروائي و خصوصياته في هذه البيئة و الواقع التاريخيين. فتبيأ معه و تعاطى مع معطياته، و ألان لغته الصارمة و دخــل في حوار يتجاوب مع بنيات الخطاب و مهيمناته و تقاسيمه. فأفرز تلــك النتــائج و الملامح و سمات و البنيات الخليقة بتأسيس خطاب مستقل نوعياً و تقنياً عن المنظور المأساوي للخطاب الروائي الغربي الذي سارت الرواية العربية في ظل قضــاياه، و أطروحاته و أنماطه ردحاً من الزمن.

و هذا ما يجعلنا نقول عن هذا الخطاب الروائي الجديد بالنظر إلى انبثاقه من الكاوس العربي (الفوضى و المأساة العربية البنّاءة للنسق) و الأزمــات و القضــايا النابعة من بيئته لا من غيرها بأنه ولادة أولى و ليست و لادة ثانية لنمط خــارجي مستنسخ. أو مُتأَثر به.

و لما كان الخطاب المدروس سردياً بالأساس فإننا قد هيأنا المدخل ليحيط بالفضاءات السردية الجزئية التي يحتويها الفضاء الجامع للمدونة، و كنا قد بسطنا في ذلك في مختلف تمظهرات الفضاء السردي، كونه الحامل الوحيد لكل عناصر السرد من زمان و مكان، و شخصيات، و أحداث. فكل هذه العناصر تغدو- إذا ما منحناها أي معنى سواء كان مأساويا أو غيره- فضاءات تُحَدِّثُ بذلك المضمون، و بنيات تشيِّد ذلك الشكل الذي يقف خلفه. فتصبح بنية مثل الشخصية، أو الزمن أو المكان حقلاً دلالياً تتصادى منه مدلولات الشكل الذي نقصد إليه إذا ما وجهنا منهجنا هذه الوجهة.

وقد استعنا في ذلك بمختلف الإيحاءات و التحديدات التي منحها المنظرون للفضاء الروائي، كحيز يؤطر مختلف الدلالات النصية عبر مختلف البنيات و الوظائف السردية. لذلك كان تحديد عنصر الفضاء عبر مختلف تمظهراته من الأهمية بمكان في رسم الشكل المأساوي للخطاب السردي، الذي عاملناه باعتباره توليفة من الفضاءات الصغرى التي تدلي بدلوها في تشكيل ملمحه المأساوي، سواء على مستوى الشكل أو على مستوى الدلالة. و هذا ماصدقته فصول الدراسة التي اختصت بفضاء الزمن في أول فصل من الباب الأول الذي يحمل عنوان "بنية الخطاب المأساوي في الفضاءين الزمني و المكاني.

و قد ألفينا بنية الزمن معلماً متعامد البنيات في الفضاء الروائي، منها ما هو أفقي ماسح للمراحل التاريخية، و متوسلاً في ذلك آلية الذاكرة، سواء كاسترجاع حكائي في الحوارات الخارجية للشخصيات، أو كومضات ارتجاعية (flash back) سواء في تيار الوعي، أو الحوار الداخلي (المونولوغ)، و منها ما هو عمودي انغرازي الحركة مسلط على الزمن الراهن، واصفاً جراحاته و معمقاً إياها في آن.

الشئ الذي ولّد موقفاً روائياً يصادر في مقولاته المأساوية كل مستويات الزمن، فقد وقفنا لدى كل روائي على مصادرته للأزمنة الثلاثة: الماضي، الحاضر، و المستقبل معاً. سواء في المستوى الأفقي أو العمودي لسيرورة الأزمنة.

و هذا ما أسس في خطابنا لشكل مأساوي دينامي يشتغل على آليتين أطلقنا عليهما فنياً : "الانسلال و الانغراز" تبعاً لتلك الحركة الدائبة التي يتواتر فيها الزمن صانعاً شكله التراجيدي الجدلي، و مفضياً في تزامنه و تعاقبه إلى تأسيس شكل هندسي جمالي للتعبير المأساوي في فضاء الزمن.

و قد انتهى هذا الخطاب المأساوي انطلاقاً من مساريه الجدليين الأفقي(الانسلالي) و العمودي (الانغرازي)، إلى بناء شكل مأساوي ثنائي بدوره، صَنع من النسيج الخطابي و دلالاته الناتجة عن مساريه المتعامدين فضاءين وجدناهما يلفّان الدلالة المأساوية للزمن و يرسمان الصورة النهائية للشكل المأساوي المنشود الذي يقول بأن الزمن في رواية التسعينيات قد تشكل على خلفية فضاءين أساسيين هما : **الزمن كفضاء للخطيئة**، و **الزمن كبؤرة للمأساة**، اللذان أوصلانا إلى استخلاص مقولة انتهينا إليها في دراستنا لهذا المكون السردي، مفادها أن هذا الشكل المأساوي هو نتاج لمفهوم الروائي لمأساته عبر الزمن، الذي أوصله إلى صياغة شكلية لزمن المأساة، فاتخذ منه موقف عداء يشجب فيه الزمن و يرفض وجوده فيه، و هو موقف مأزقي لا حل له، يضع صاحبه بين مفترق العقل و الجنون، بحيث يلوح الموقف وسط هذه المواصفات المتناغلة موقفاً مأساوياً بامتياز.

في حين خُصِّصَ الفصل الثاني من هذه الدراسة للمكون الوصفي للمكان كفضاء مأساوي بنيوي. جاء ليضئ لنا ذلك الجانب الطوبوغرافي و الإطار الحسي الذي تجري فيه الأحداث الزمنية، بكل ما تتأثث به هذه المساحة الفضائية الجزئية من معالم و شواهد.

فكان قوامه توليفة من الفضاءات المختلفة المقاييس و الأشكال، و الأنـــواع، منها ما هو مفتوح و كثير منها مغلق. و لكثرة تلك الفضاءات الجزئية المغلقة الـــتي تبسط هيمنتها على فضاء الموسع المكان، فقد شبهناها هنا بالأقفاص الـــتي تظهـــر بأنواع و أحجام مختلفة بعضها يحوي بعضاً.

فهناك أقفاص في هيئة أناس منغلقون على ذواتهم، يسكنون بيوتـــاً كانـــت لشدة ظلمتها، و انغلاقها، و انحسارها أقفاصاً صغيرة، محتواة بدورها في مدن مغلقة و محاصرة بمشاكلها و محنها و هو وضع قفصي بدوره ، لتدخل جميعها في قفـــص أكبر هو الوطن المغلق بأزمته في قفص مأساوي بهيم.

تتعدد الأقفاص المغلقة، و يتناسل بعضها عن بعض مشكِّلة زنزانات متفاوتة الاتساع. و مهما كان اتساعها و رحابتها فإن ذلك لن يغني عن أهلها شـــيئاً، لأن منطق القفص يقول بأنه في كل الأحوال الأمر يتعلق بسجن موصد لا أفق لترلائه.

و شأن الفضاء الزمني، نلفي المكان يستتبع في تشكله استراتيجيتي الأفقيـــة و العمودية، إذ وجدنا له شكلين متعامدين هو الآخر، الأول أفقيٌ تمثله اســـتراتيجية المسح البانورامي للمكان، و هو موقع فوقي تتخذه كامرا المصور لتُظهر لنا الوجـــه الشاحب الكلي لهذه المدينة . أما الشكل الثاني فهو عمودي يركز علـــى تلمـــس الملامح الديكورية الدقيقة للمكان، و هي استراتيجية في التصوير تعمد إلى تسليط ا لضوء(une projection)، على معالم بعينها، فتصبح بهذا التركيز و الأهمية، معالم بارزة التضاريس في التشكل المكاني، لها بفضل هذه المكانـــة البـــارزة كلمتـــها في الموقف المأساوي العام.

لننتقل بعد هذا إلى المدلولات الخطابية التي تتصـــادى مـــن هـــذا المكـــان المأساوي، فنلفيها خطابات سوداوية، تعلن المكان فضاءً آثماً، و وكراً للخطيئة التي تستوجب لعنة، أو بالأحرى زلزالاً. و الزلزال هو المدلول الجوهري الذي تستوحيه اللعنة و تصيغ له سياقاً و أرضية لحدوثه .

فينفتح بنا أفق المكان الذي باتت تحايثه لعنة الزلزال، محولاً الرواية إلى حقـــل دلالي ملؤه التصدع و الاهتزاز، هجره للاستقرار، و ودعته الطمأنينة و الأمان. تفـــوح منه رائحة الموت، و تملؤه مشاهد الدمار التي جابتها العين الروائية، و تُصغي الأذن القارئة فيه لأصوات الرصاص، و صرخات الاستغاثة، و الانهيارات المدوية.

إنه الإحساس بنكبة الزلزال. و هو الذي ساور الروائي في هـــذه الفتـــرة، فحاول أن ينقله إلينا إن بانورامياً شاملاً، و إن ديكورياً مخصصاً.

لننهي هذا الفصل كسابقه بمقاربة للشكل المأساوي الذي تصـــدره مقولـــة المكان في رواية التسعينيات الجزائرية. لنقف على مظهـــرين يؤسســـان للشـــكل المأساوي للمكان و كلاهما مظهرٌ للتصدع:

الأول تصدع جغرافي للمكان، يحكي مشاهد و مظاهر الـــدمار، فيخلـــف المكان أرضية منكوبة، تنهار فيها المعالم مودعة حسنها الســـالف، و تتنـــاثر فيهـــا الجثث، و تنعب فيها الغربان. منذرة بحلول زمن الموت.

أما التصدع الثاني، فهو تصدع نفسي ناتج بطبيعته عن التصدع الخارجي الأول، لنشهد فيه توتراً بارزاً بين الإنسان و المكان اللذين يبدو صراعهما كصراع إخـــوة أعداء هبت بينهما رياح الفتنة و دب بينهما التنافر و العداء. و هو مظهر زلـــزالي لكنه على مستوى باطني، أصاب عاطفة الإنسان تجاه وطنه. و هو لعمري تصـــدع مأساوي، يسهم بشكل بارز في الصياغة النهائية للشكل المأساوي لخطاب روايتنا.

أما الباب الثاني فقد خصصناه لفضائي الأحداث و الشخصيات اللـــذين لم يقلا أهمية عن سابقيهما الزمن و المكان.

و قد توسلنا لاستخلاص الشكل المأساوي لفضاء الحدث الذي حاز اهتمام الفصل الأول، استراتيجية الوظائف السردية التي نحسب أنها آتت أكلـــها، بحيـــث كشف لنا هذا الشكل احتواءه على ثلاثة محاور قام عليها معمار الحدث، و هـــي

متعلقة على وجه الخصوص بطريقة التصوير التي كانت سبباً مباشراً في بنية هـذا الخطاب.

تعلق ***المحور الأول بـ"هاجس الأزمة و بنية الخطاب الفجائعي":***

و هي بنية ذات طابع وصفي بحت تقوم على استجماع ملامح الصورة المأساوية من الداخل، أي أن مهمتها استغوار المأساة و تحسسها من داخل الشخصيات. و تراوحت هذه التقنية الخطابية بين الحوار الداخلي و تيار الوعي، اللذين استنطقا شخصيات المدونة الروائية، فباحت بخطاب واصف ذي أضرب ثلاثة هي:

1- وصف الوجه الشاحب و المآل الخائب للوطن.

2- وصف حالة الانصدام و الذهول كمكونين رئيسين للهاجس الأزموي.

3- ارتهان الهاجس الأزموي بالهاجس الوطني متقاسمين دلالة الموقف الدرامي النهائي.

فيما تعلق المحور الثاني بـ***"التصوير المشهدي للحدث المأساوي(خطاب الرفض)"*** .

و لما اختص المحور الأول بتقنية الوصف الاستبطاني القائم على التقنيتين الخطابيتين الحوار الداخلي و تيار الوعي، فقد اضطلع المحور الثاني هذا، بتقنيتين أساسيتين في التصوير و هما:

1- المشهدة العامة، البانورامية

2- المشهدة الخاصة: الديكورية

و تجرد الإشارة أنهما تعملان وفق الاستراتيجية نفسها التي شهدناها في الفصل المخصص لفضاء المكان من الباب الأول. لأن كليهما(المكان و الحدث) يستلزم التصوير، و المشهدة. لذلك شهدنا الحدث وفق هذا التصور المزدوج، حدثاً عاماً مدوياً صبغ البلاد بأسرها(بانورامي)، و حدث خاص مسلط على منطقة بعينها(ديكوري) جعلها نموذجاً لفداحة المصاب، و عمق الأزمة.

و كان المحور الثالث و الأخير: ***"المنطق المأساوي للتاريخ (خطاب التسليم)"*** خلاصة الموقف المأساوي النهائي، الذي كشف لنا عن علاقة مرضية بين الشخصية و وطنها و وصف و تصوير الحالة المرضية، أمر يتجاوز وظيفياً مجرد الوصف أو مجرد التصوير، بل يسعى إلى بناء موقف عام من الصورة بخاصة و دلالتها المأساوية على ما يحدث في الوطن عامة.

و هذا ما تم تحصيله بتوالي تلك الصور الفجائعية، و تعليقات الأبطال عليها فأوصلتنا كل صور الخراب الملتقطة، و المواقف المتذمرة، و الساخطة عليها إلى موقف عام تقوم لا تتأسس مشكلته على مصير الموت، كما كان سائداً في موقف الأدب الملحمي، و لا على الوجود العبثي كما كان الشأن في الموقف المأساوي في الرواية الأوربية، بل على مشكلة أخرى جاءت رواية التسعينيات لتتميز بها، و هي (حسب مقاربتنا، و ما توصلنا إليه من نتائج للفصول): مشكلة الوجود في هذا التاريخ الأزموي.

و قد ختمنا هذا الفصل بخلاصة تشكيل الموقف المأساوي من خلال بناء الحدث المأساوي في المدونة التي ندرسها.

أما الفصل الثاني و الأخير من هذا الباب فكان مخصصاً لفضاء الشخصية المأساوية، التي توسلنا لضبط شكلها المأساوي النموذج العاملي لغريماس، فكان نعم المعين لنمذجة الشخصيات الروائية بحسب العامل الذي يؤطرها؛ فوجدناها منقسمة إلى عوامل ثنائية(الذات/ الموضوع) (المساعد/المعاكس) (المرسل /المرسل إليه) لكن أبرز تلك العوامل أثراً في سيرورة الخطاب و تحولاته هما: (العامل الذات و العامل المعاكس)، و لكل منهما ممثلان، أو قل أنواع من الممثلين. و قد وجدنا العامل الذات كياناً قوامه مركبين:

- المركب الهامشي؛ و تمثله الشخصيات المستضعفة التي يستنطقها الروائي.
- المركب المركزي؛ و تمثله الشخصيات الرئيسة التي تنصر مواقف سالفتها.

كما ألفينا المركب الهامشي، مؤسس على طبقتين:

- طبقة السذج البسطاء.
- طبقة البؤساء الكادحين.

لتتآزر كل منهما نحو بناء شخصية نموذجية للمركب الهامشي المعزز ذاتاً و موضوعاً بمواقف المركب المركزي الممثل في الشخصيات الرئيسة.

و من المركبين الهامشي و المركزي يتأسس بناء تلك الشخصية النموذجية (un personnage typique) للعامل الذات قوامها مواطن جزائري تجتمع بداخله كل تلك الصفات، كشخصية مركبة، مرجعها الساذج البسيط الذي لم ينل حظه من الثقافة و العلم، و الاهتمام، فكان حظه من الهامش، ما احتله غيره من المتن لأسباب أخرى مغايرة، تجد تبريرها في مجتمع طبقي مزقته الصراعات و الفتن البينية منذ استقلاله.

فكانت هذه الطبقة ضحية سَهُلَ على صناع الأزمة استبعادها، و من هنا صنفته الرواية ضحية أولى للأزمة الوطنية التي جعلت من شخصيات المركب المركزي تنبت من أصل المركب الهامشي لتنتفض من وضعها المزري، و تحدثنا عن مأساتها و نوعية أعدائها.

و شأن العامل الذات فقد ألفينا العامل المعاكس مكوناً من مُـرَكَّبَيْن اثنين معاديين للعامل الذات، و العامل الموضوع و هما فئتان:

- فئة انتهازيي الخطاب الديني.
- فئة انتهازيي الخطاب الرسمي .

و قد شكلا معاً وحدة متجانسة الملامح، مشتركة المصالح، في صورة شخصية مرجعية توحدها ظروف النشأة و مبررات الوجود، و تجمعها الأهداف و المطامع في الاستيلاء على دواليب التحكم في هذا الوطن الجريح واستمالة أكبر قدر من التأييد الشعبي لهذا الغرض. و لكن الغاية الخفية التي يدسها الخطاب من خلال

إظهار بشاعة أعمالهما أن لكل تيار غاية سامية هي مصالحه الضيقة، و النفوذ الذي لا حدود له، كحافز يقف و راء تقويضهما للعامل الذات و الموضوع معاً، سعياً وراء تلك المكاسب المصلحية الشخصية التي غذت هوس الحرب و مشاريع الدمار في نفوسهم، و جعلتهم يتغذون على كل ما شيد من مكاسب في هذا الوطن الذي سقط ضحية أطماعهم اللامتناهية .

فكان هذا العامل بشخصياته النموذجية إحدى أهم وسائل الاشتغال العاملي للخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية.

و أنهينا هذا الفصل بخلاصتين تحوران الملامح الأساسية للشخصية النموذجية للعامل الذات، و الشخصية النموذجية للعامل المعاكس، كمرجعين يتأسس عليهما الخطاب الروائي في مرحلة التسعينيات الجزائرية في بناء شخصيته المأساوية.

و قد ختمنا كل باب من أبواب الدراسة بجملة من الخلاصات التي انتهى إليها كل فصل، و مثلت أهم النتائج و المستجدات، التي خرج بها البحث في هذا النوع من الخطاب. و لعل أهم نتيجة مستخلصة من دراسته تتمثل في آخر عنصر سردي بنائي في كل فصل لما كان كل فصل يختص ببنية معينة من بنيات الخطاب السردي.

حيث حملت العناصر الختامية لكل فصل بنية الخطاب المأساوي للمكون السردي الذي تختص به، فجاءت على الشكل التالي:

- انتهي الفصل الأول من الباب الأول بعنصر- بنية الخطاب المأساوي للزمن في رواية التسعينيات الجزائرية.

- و انتهى الفصل الثاني من نفس الباب بعنصر- بنية الخطاب المأساوي للمكان في رواية التسعينيات.

- كما انتهى الفصل الأول من الباب الثاني بعنصر– بنية الخطاب المأساوي للحدث.

- و ختمنا الفصل الثاني من الباب الثاني بالشخصيات النمطية للعوامل الرئيسية في بناء الشخصية المأساوية و هما على وجه الخصوص الذات و المعاكس.

و إذا كانت تلك أهم النتائج على الصعيد البنائي للخطاب فإن أهم نتيجة من استحصدناها على صعيد التشكيل الفني للرواية هي ذلك الاختلاف النوعي للمأساوي في الرواية الجزائرية المعاصرة عن المأساوي في النصين الملحمي و الروائي الغربيين. المتمثل في عاملين خطابيين شكّلا قوام المثير المأساوي في هذه الرواية، حيث يمكن في نظرنا أن تقابل بهما نظيريهما في الفنون الملحمية الغربية و هما:

- عتاب التاريخ و الثورة على عنفه في منظور الجزائري. و هو ما يمكن أن يقابل الثورة على الموت في الخطاب الملحمي(كلكامش مثلاً).

- الثورة على الوجود التاريخي و الرؤية الماساوية للتاريخ. الذي يمكن أن يقابل في الرواية الغربية: الثورة على القدر و المصير، و رفضهما: انتحاراً(نفي الجسد من الوجود)، أو تسليماً(نفي الروح دون الجسد) ، من **"دون كيشوت"** لـ**"سرفانتس"**، و حتى **"الأحمر و الأسود"**، لـ**"ستاندال"**، و **"مدام بوفاري"** لـ**"فلوبير"**.

و كان لزاماً في نهاية الدراسة أن نفصح عن النتيجة التي توصلنا إليها، و نقف على معنى و دلالة البنيات الشكلية و الوظيفية التي تم تحديد ملامحها في الخطاب، و نفهم و نفسر شكل الخطاب الذي وقفنا عليه، لنمنحه حقه من التأويل و هو ما حرصنا على تبيانه من خلال قراءة أو قل إعادة قراءة للمنهج تبعث في كل بنية و إجراء منهجي روحاً تأويلية تفهمه و تفسره و تمنحه دلالته، لأن الغرض ليس استخراج بنيات الخطاب و ملامحه و استيقافها خرساء مصمته لا يبين كلامها. بل يفترض محاورتها و استنطاقها كي تفصح عما تخفيه من أبعاد تأويلية ذات دلالات إيديولوجية، و تعابير ثاوية خلف تقاسيم الأشكال.

و هو ما انتهينا إليه في خلاصة تأويلية تعيد النظر و تبث الدلالة التأويلية في كل ما توصلت إليه الدراسة من نقاط مرجعية، و قد أطلقنا على هــذه المعالجــة التأويلية من الدراسة عنوان: "***تأويلية الخطاب المأساوي في روايــة التســعينيات الجزائرية***" عمدنا فيها إلى تفسير و تأويل مختلف تمظهرات الدلالة المأساوية ســواء من المنظور العاملي أو الجدلي أو البلاغي و صولاً إلى قراءة تأويلية في خطاب المنهج المتبع و تأثيره و تأثره إيجابياً مع الخطاب المأساوي الذي تلاقــح مــع المــدارات الإجرائية التي وجدنا ليونة في تعديلها من أجل توسيع الأفق التطبيقي للمنهج سواء في بعده الإيديولوجي أو الشكلاني .. و الله تعالى أعلم .

- تمت بحمد الله -

فهرس المصادر و المراجع

(1) - القرآن الكريم- رواية حفص بن عاصم، دار البيان العربي، القاهرة، مصر 2000.

أ- المتن الروائى

(2) - الأعرج واسيني: سيدة المقام- منشورات دار الفضاء الحر- الجزائر-2001.

(3) - الأعرج واسيني: شرفات بحر الشمال- منشورات دار الفضاء الحر- الجزائر- 2001.

(4) - الأعرج واسيني: حارسة الظلال- منشورات دار الفضاء الحر- الجزائر- 2001.

(5) - الأعرج واسيني: ذاكرة الماء- منشورات دار الفضاء الحر- الجزائر- 2001.

(6) - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد- منشورات ANEP الجزائر – ط 19 -2004 .

(7) - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس – منشوراتANEP – ط 13 الجزائر -2004 .

(8) - أحلام مستغانمي: عابر سرير- ANEP الجزائر – ط 4 - 2004 .

(9) - الطاهر وطار: الزلزال- المؤسسة و الوطنية للفنون المطبعيةENAG موفم للنشر و التوزيع- 2004.

(10) - الطاهر وطار: الشمعة و الدهاليز- المؤسسة و الوطنية للفنون المطبعيةENAG موفم للنشر و التوزيع- 2004.

(11) - الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي- المؤسسة و الوطنية للفنون المطبعيةENAG موفم للنشر و التوزيع- 2004.

(12) - الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء- المؤسسة و الوطنية للفنون المطبعيةENAG موفم للنشر و التوزيع- 2005.

ب- المدونات الملحمية و المسرحية

(13) - سارتر جان بول: مسرحية الذباب، ترجمة حسين مكي، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان، د- ت.

(14) - سوفوكليس(إلكترا، أياس، أنتيجونا، أوديبوس ملكاً) نقله إلى العربية طه حسين تحت عنوان" من الأدب التمثيلي اليوناني- سوفوكليس" مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر- بمصر، الطبعة الأولى 1939.

(15) كلكامش: ملحمة كلكامش ترجمة طه باقر تقديم محمد حسين الأعرجي المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية سلسلة الأنيس الجزائر1995.

(16) -HOMERE: L’odyssée-Traduction Mario Meunier édition Librairie générale française paris 1973.

ج- المصادر

(17) ابن سينا أبي علي الحسين بن عبد الله: كتاب النجاة تحقيق ماجد فخري دار الآفاق الجديدة بيروت 1985.

(18) الإفريقي أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر بيروت لبنان الطبعة الأولى1990 .

(19) - الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر: البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي بمصر و المثنى ببغداد، الطبعة الثانية 1960.

(20) – الزمخشري جار الله أبي القاسم: أساس البلاغة، دار صادر بيروت الطبعة الأولى 1992.

(21) – الفراهيدي الخليل بن أحمد: كتاب العين، دار إحياء التراث العربي د-ت.

(22) – الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الشافعي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1999.

د- المراجع العربية

(23) - أحمد قاسم سيزا : **بناء الرواية** – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ – الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 .

(24) - أدونيس علي أحمد سعيد: **ديوان الشعر العربي**(الكتاب الأول) دار الفكر– بيروت ط 2 1986.

(25) - الحميري عبد الواسع: **الخطاب و النص** "المفهوم- العلاقة - السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 2008.

(26) - السعدي عبد الرحمن بن ناصر:تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، حققه و قابله عبد الرحمن بن معلاّ اللويحق، مكتبة النبلاء. (دون بلد النشر) الطبعة الأولى 2000.

(27) - الشمالي - نضال: **الرواية والتاريخ**- بحث في مستويات الخطاب، في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتاب الحديث، إربد الإردن، الطبعة الأولى، 2006.

(28) – العافية محمد: **الخطاب الروائي عند إميل حبيبي**، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى 1997.

(29) - العوفي نجيب: **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة من التأسيس إلى التجنيس**، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان- الدار البيضاء المغرب. الطبعة الأولى 1987.

(30) - النصير ياسين:**إشكالية المكان في النص الأدبي**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد– سلسلة الموسوعة الصغيرة شباط 1980 .

(31) - النعيمي أحمد حمد **: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة** - المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع . بيروت- لبنان ط1 2004.

(32) - بحراوي حسن : **بنية الشكل الروائي**(الفضاء - الزمن- الشخصية)،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب - بيروت لبنان1990.

(33) بنكراد سعيد**: مدخل إلى السيميائية السردية** ، منشورات الاختلاف- الجزائر 2003.

(34) - بوديبة إدريس: **الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار** - منشورات جامعة منتوري قسنطينة ط 1 - 2000 .

(35) - بوعزة محمد: **هرمنيوطيقا المحكي- النسق و الكاوس في الرواية العربية**، دار الانتشار العربي – بيروت. لبنان. الطبعة الأولى 2007.

(36) – بوطاجين السعيد: **الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية "غداً يوم جديد" لابن هدوقة عينة**، سلسلة " مناهج" منشورات الاختلاف الجزائر- الطبعة الأولى أكتوبر 2000.

(37) - حرب سعاد: **الأنا و الآخر و الجماعة – دراسة في فلسفة سارتر و مسرحه**، دار المنتخب العربي، بيروت لبنان الطبعة الأولى 1994.

(38) - رشدي رشاد: **الدراما من أرسطو إلى الآن**، دار العودة – بيروت، الطبعة الثانية 1975.

(39) - شلق علي: **الزمان في الفكر العربي و العالمي** – دار و مكتبة الهلال، بيروت ط 1 2006 .

(40) - عباس إبراهيم: **الرواية المغاربية- تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي**، دار الرائد للكتاب- الجزائر.2005.

(41) عيد عبد الرزاق – **باروت محمد جمال: الرواية التاريخية، دراسة في مدارات الشرق**. دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية. سوريا، الطبعة الأولى 1991.

(42) - فضل صلاح: **بلاغة الخطاب و علم النص**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت عدد 164 أغسطس 1992.

(43) كيليطو عبد الفتاح: **لن تتكلم لغتي**، درا الطليعة . بيروت لبنان. الطبعة الأولى 2002.

(44) - لحميداني حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان ط3. 2000.

(45) ماجدولين شرف الدين : **ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان منشورات الاختلاف- الجزائر. الطبعة الأولى 2007.

(46) - مبروك مراد عبد الرحمن: **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1998 .

(47) مرتاض عبد الملك: **النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟** ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر 1987.

(48) - مكي عباس: **المجال النفس اجتماعي العربي** ،منشورات الإنماء العربي – بيروت –لبنانالطبعة الأولى -1991 .

(49) - مهيبل عمر: **من النسق إلى الذات** ، منشورات الاختلاف- الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت ، الطبعة الأولى 2007.

(50) - ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، الطبعة الثالثة 2002.

(51) نجمي حسن: **شعرية الفضاء الروائي- المتخيل و الهوية في الرواية العربية**- المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان الطبعة الأولى 2000.

(52) – هلال محمد غنيمي: **الموقف الأدبي**، دار العودة بيروت- لبنان، الطبعة الأولى 1977.

(53) مؤلف جماعي (عبد العزيز بومسهولي- عبد الصمد الكباص- حسن أوزال): **أفول الحقيقة- الإنسان ينقض ذاته**، دار إفريقيا الشرق.الدار البيضاء. المغرب. الطبعة الأولى 2003.

هـ- المراجع المترجمة

(54) - أ أ مندولا : **الزمن في الرواية**. ترجمة بكر عباس، دار صادر بيروت 1997.

(55) - أرسطو طاليس: **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت. الطبعة الثانية 1973.

(56) - باختين ميخائيل**: الملحمة و الرواية** . ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي بيروت ط1- 1982

(57) - بارت رولان: **النقد و الحقيقة** . ترجمة إبراهيم الخطيب مراجعة محمد برادة – مؤسسة سمير الرباط - ط 1 1985 .

(58) - باشلار غاستون : **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا– المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط 3 - 1987.

(59) - باشلار غاستون: **جدلية الزمن**. ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت . ط1 1982.

(60) باشلار غاستون: **شاعرية أحلام اليقضة**- علم شاعرية التأملات الشاردة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الثانية، 1993.

(61) - بوتور ميشال: **بحوث في الرواية الجديدة** ،ترجمة فريد أنطونيوس– مكتبة الفكر الجامعي عويدات لبنان- باريس الطبعة الثانية 1982 .

(62) - جينات جيرار: **خطاب الحكاية**. ترجمة محمد معتصم ،عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي- منشورات الاختلاف- الجزائر. الطبعة 3. 2003.

(63) - جينيت جيرار: **عودة إلى خطاب الحكاية** . ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء . المغرب . 2000

(64) – دوران جيلبر: **الخيال الرمزي**، ترجمة على المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، الطبعة الثانية، 1994.

(65) ديكسون بول : **الأسطورة و الحداثة حول رواية دون كازمورو**. ترجمة خليل كلفت. المجلس الأعلى للثقافة بمصر- المشروع القومي للترجمة- عدد 35. الطبعة الأولى 1998.

(66) رايش ولهالم : **ما الوعي الطبقي؟ نحو علم نفس سياسي للجماهير**. ترجمة جورج طرابيشي سلسلة الثقافة المعاصرة. دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت .د- ت.

(67) - ريدكر هورست: **الفعل و الانعكاس- ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني**، ترجمة فؤاد مرعي، دار الفرابي بيروت،الطبعة الأولى 1977.

(68) ريكاردو جان**: قضايا الرواية الحديثة** . ترجمة و تعليق صباح الجهيم، منشورات وزارة الإرشاد القومي – دمشق 1977.

(69) – ريكور بول : **نظرية التأويل- الخطاب و فائض المعنى**، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنلن الطبعة الثانية 2006 .

(70) - زرافا ميشال: **الأسطورة و الرواية**، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر و التوزيع- اللاذقية سوريا، الطبعة الأولى 1985.

(71) – ستين جيرارد: **فهم الاستعارة في الأدب- مقاربة تجريبية تطبيقية**، ترجمة محمد أحمد شعبان، مراجعة شعبان مكاوي . المجلس الأعلى للثقافة- مصر– المشروع القومي للترجمة، عدد 855. الطبعة الأولى 2005.

(72) - طودوروف تزفيطان :**الشعرية** ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر المغرب ط2 1990.

(73) طودوروف تزفيطان: **مفاهيم سردية**، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف –الجزائر، الطبعة الأولى 2005-2006.

(74) - كرستيفا جوليا: **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي،مراجعة عبد الجليل ناظم– دار طوبقال للنشر–الدار البيضاء، المغرب ط 2 1997.

(75) - كورتيس جوزيف: **مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية**. ترجمة جمال حضري.الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف. الطبعة الأولى 2007.

(76) – كوزنز هوي دافيد: **الحلقة النقدية – الأدب و التاريخ و الهرمنيوطيقا الفلسفية**، ترجمة خالدة حامد، منشورات الجمل. كولونيا – ألمانيا- بغداد. الطبعة الأولى 2007

(77) : لوبوك بيرسي: **صنعة الرواية**- ترجمة عبد الستار جواد - دار الرشيد بغداد 1981.

(78) ماك دونيل ديان: **مقدمة في نظريات الخطاب**، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، الطبعة الولى 2001.

(79) – مايير ميشال: **نحو قراءة جديدة لتاريخ الفلسفة، من الميتافيزيقا إلى علم السؤال**، ترجمة و تقديم عز الدين الخطابي و إدريس كثير، منشورات عالم التربية، الطبعة الأولى 2006.

(80) - مرشنت مولين، **كليفورد ليتش: الكوميديا و التراجيديا**، ترجمة علي أحمد محمود، مراجعة شوقي السكري و علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، عدد 18 جوان 1979.

(81) - مونغانو دومينيك: **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر. الطبعة الأولى 2005-2006.

(82) - همفري روبرت : **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمد الربيعي، دار المعارف بمصر 1974.

(83) – هوركهايمر ماكس: **بدايات فلسفة التاريخ البورجوازية**، ترجمة محمد علي اليوسفي دار التنوير. بيروت- لبنان، الطبعة الأولى 2006.

(84) - والاس مارتن: **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، المشروع القومي للترجمة عدد 36. الطبعة الأولى 1998.

(85) - مؤلف جماعي: **الوجود و الزمان و السرد – فلسفة بول ريكور**، ترجمة و تقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي

العربـي الـدار البيضـاء المغـرب- بيـروت لبنـان، الطبعـة الأولى 1999 .

(86) - مؤلـف جمـاعي- **نظريـة المـنهج الشـكلي- نصـوص الشـكلانيين الـروس**، ترجمـة إبـراهيم الخطيـب، الشـركة المغربية للناشرين المتحدين. الطبعة الأولى. 1983.

و - المراجع الأجنبية

(87) - Alain Beretta, Le Tragique, paris Ellipses collection réseau, paris 2000.

(88) - A. G. GREIMAS, Sémantique structurale, Paris, La rousse. 1966.

(89) - Freidrich. W. NIETZSCHE, La Naissance de la tragédie. SIGMA édition .Sans Date.

(90) - George LUKACS, Le Roman historique, traduction :Robert sailley –Préface Claude edmande magny, Paris, Payot 1965.

(91) - Gérard GINETTE, Seuils, Paris, Seuil, 1987.

(92) - Gérard GINETTE, Figure I, Paris Seuil,1966.

(93) - Gérard GINETTE, Figure III- Paris, Seuil, 1972 .

(94) - Henri BERGSON, la Pensé et le mouvement, Paris, p.u.F,3 eme édition 1966 .

(95) - Henri Mitterand, Le Discours du roman. Paris, P.U.F.collection écriture, 1980

(96) - Jean Michel Adam, le Récit; paris, P.U.F, coll, que sais-je, 1984.

(97) - Jean Paul SARTRE, L'Etre et le néant, paris Gallimard, N.R.F,1943.

(98) - Jean POUILLON, Temps Et Roman, paris Gallimard, 1946 .

(99) – Jean Ricardou, Problèmes du Nouveau Roman.- paris seuil, Coll, Tel Quel. ,1967.

(100) - Lucien GOLDMANN, Le Dieu caché, paris; Gallimard, 1956 .

(101) Lucien GOLDMANN: **Marxisme et sciences humaines**, Paris, Gallimard, coll, Idées.1970.

(102) - Lucien GOLDMANN, Pour une sociologie du roman, Paris Gallimard, collection idée, 1964.

(103) – Machiavel Nicolai, le prince et autres textes, Paris, U.G.E. collection 10/18. 1965.

(104) - Mikhaïl BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman, Paris Gallimard, collection idée, 1978.

(105) - Pierre HERBERT, le temps et la forme - Qubec Naman–sherb Cook -1983.

(106) - Roland BARTHES, Introduction a l'analyse structurale des récits in poétique du récit- Paris, seuil-1977.

(107) - Roland BARTHES, S\Z- seuil.Paris 1976.

(108) -Tzvetan TODOROV, Littérature Et Signification, Paris, La Rousse 1967.

(109) -Uri EISENZWEIG, L 'Espace du texte et l'idiologie, proposition historique -coll- sociocritique, paris, Nathan 1979.

(110) - Vladimir PROPP, La Morphologie du conte. Traduction Marguerite Derrida-Tzvetan Todorov-Claude kalan- paris, seuil-1977.

ز- المعـــاجم

(111) **معجم عبد النور المفصل**- فرنسي – عربي. تـأليف الدكتور جبور عبد النور و الدكتورة أ.ك عبد النور عواد . دار العلم للملايين بيروت– لبنان. الطبعة الثانية 1996.

(112) **معجم لاروس - المعجم العربي الحديث**: عربي – عربي، تأليف: الدكتور خليل الجر، مراجعة، محمد الشايب، مكتبة لاروس- توزيع مكتبات أنطوان، بيروت 1987.

(113) - **معجم مصطلحات نقد الرواية**، تـأليف لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1992.

(114) -***Dictionnaire encyclopédique Des sciences du Langage***. Oswald Ducrot ,Tzvetan Todorov, paris Seuil 1979 .

ح- الموسوعات و الدوريات

(115) – موسوعة المصطلح النقدي: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة – المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت لبنان، الطبعة الثانية 1983

(116) - الموسوعة الإلكترونية .Encarta- Microsoft –USA. Prod- vol 2009

(117) مجلة مجلة "**النـ(ا)ص**": مجلة علمية محكمة تصدر عن قسم اللغة و الأدب العربي – جامعة جيجل، الجزائر، العدد السابع (مارس 2007).

(118) - مجلة **فصول** للنقد الأدبي- الهيئة المصرية العامة للكتاب
- المجلد الثاني العدد الثاني يناير، فبراير مارس 1982.
-المجلد الأول العدد الأول1983.
-المجلد الأول- العدد الرابع يوليو1984.

(119) - مجلة **الكرمل**، عمان الأردن، العدد الأول شتاء 1981.

فهرس المحتويات